



Sveučilište u Zagrebu

FILOZOFSKI FAKULTET

Miriam Mary Brgles

**SOCIO-KULTURNI ASPEKTI RAZVOJA
HRVATSKOGA NARODNOG KAZALIŠTA
U ZAGREBU OD PRESELJENJA U
NOVU ZGRADU 1895. GODINE DO 2011.
GODINE**

DOKTORSKI RAD

Zagreb, 2015.



University of Zagreb
FACULTY OF HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Miriam Mary Brgles

**SOCIO-CULTURAL ASPECTS OF THE
DEVELOPMENT OF CROATIAN
NATIONAL THEATRE FROM MOVING
INTO THE NEW BUILDING IN 1895
UNTIL 2011**

DOCTORAL THESIS

Zagreb, 2015.



Sveučilište u Zagrebu
FILOZOFSKI FAKULTET

MIRIAM MARY BRGLES

**SOCIO-KULTURNI ASPEKTI RAZVOJA
HRVATSKOGA NARODNOG KAZALIŠTA
U ZAGREBU OD PRESELJENJA U
NOVU ZGRADU 1895. GODINE DO 2011.
GODINE**

DOKTORSKI RAD

Mentor:
dr. sc. Anči Leburić

Zagreb, 2015.



University of Zagreb
FACULTY OF HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

Miriam Mary Brgles

**SOCIO-CULTURAL ASPECTS OF THE
DEVELOPMENT OF CROATIAN
NATIONAL THEATRE FROM MOVING
INTO THE NEW BUILDING IN 1895
UNTIL 2011**

DOCTORAL THESIS

Supervisor:
Anči Leburić, PhD

Zagreb, 2015.

PODACI O MENTORICI

ANČI LEBURIC, rođena 1958. u Splitu, gdje je završila osnovnu i srednju školu, te glazbenu srednju školu „Josip Hatze“, smjer violina. Nakon studija u Zagrebu, magistrira i doktorira na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, u znanstvenom polju sociologije. Trenutačno radi kao redovita profesorica u trajnom zvanju, na Katedri sociološke metodologije Odsjeka za sociologiju na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Splitu. Istražuje i objavljuje znanstvene radove iz metodologije društvenih i humanističkih istraživanja, sociologije medija, sociologije politike, sociologije mladih, sociologije zabave, sociologije slobodnog vremena, sociologije roda, sociologije žena, sociologije grada, sociologije jezika, sociolingvistike, sociologije religije, sociologije poduzetništva, socijalne ekologije, sociologije okoliša, sociologije obrazovanja, sociologije djece, sociologije dizajna, sociologije glazbe, sociologije umjetnosti i dr.

Suautorica je 19 knjiga objavljenih u biblioteci Istraživačke studije, čija je i urednica (izdavač Redak iz Splita). Riječ je o empirijskim studijama i znanstvenim monografijama s tematikom iz različitih socioloških disciplina.

U biblioteci Suvremena istraživanja (izdavač Filozofski fakultet Sveučilišta u Splitu) suautorica je 2 istraživačke studije. Ostale knjige (njih 9) objavila je kod drugih izdavača kao suautorica, a među njima su osim empirijskih i teorijsko-metodološka djela.

Utemeljuje Metodološku biblioteku kod splitskoga izdavača Redak, te kao urednica u ediciji Metodološke teme objavljuje 2011. u suautorstvu knjigu br.1: Diskurzivna analiza-kvalitativni pristup u istraživanju medija, te knjigu br. 2: Metodološki rječnik i knjigu br. 3: Kulturološke analize u diskursu kulturalnih studija (2014). Redovito objavljuje znanstvene tekstove u domaćim i međunarodnim časopisima i zbornicima, a trenutačno vodi i/ili sudjeluje u nekoliko međunarodnih projekata u kojima se istražuju razvojne, kulturološke, medijske, medicinske, socijalno-ekološke i urbane teme. Odabrana je među brojnim svjetskim znanstvenicima i uvrštena na IBC listu (International Biographical Centre, Cambridge, England) kao jedna od TOP 100 PROFESSIONALS 2010 na svijetu. Članica je nekoliko stručnih asocijacija te predsjednica Splitske podružnice Hrvatskoga sociološkog društva, osnovane 2006. godine.

e-mails: anci@ffst.hr; anci.leburic@gmail.com; anci.leburic@st.t-com.hrweb;
www.ancileburic.com

SAŽETAK

Opći cilj rada jest artikulirati socio-kulturni pristup u stvaranju *case study* monografije Hrvatskoga narodnoga kazališta u Zagrebu kao društvene institucije. Korištena je *case study* mješovitoga tipa i sljedeće metode istraživanja: analize sadržaja višestrukih izvora (arhivskih dokumenata i fotografija, zakona, strateških dokumenata i sl.) promatranje sa sudjelovanjem, intervjui s upravom i umjetnicima, anketa. Rad potvrđuje tezu da je društveni kontekst ključan za djelovanje HNK. Taj je kontekst istražen na više razina – na makrorazini rasvijetljeni su političko-društveni procesi i njihovi produkti u vidu kulturnih politika, dok su na mikrorazini otkriveni latentni odnosi među akterima kulturne i kazališne stvarnosti. U radu se preispituje teza o reprezentaciji nacionalnoga identiteta kroz kazalište i (re)konstruira simbolička i stvarna interakcija kazališta i društva. Analizom rezultata istraživanja utvrđeno je kako je i krajem 19. st. ali u suvremenosti, HNK služio kako polje borbe političke i kulturne elite. Susljedno tome, istraživanje je potvrdilo tezu kako je temeljna društvena uloga i funkcija HNK proizvodnja kulturnoga kapitala, koji služi (re)definiranju statusa kazališta unutar nacionalne kulture jer ono kao središnja nacionalna kazališna institucija, svojim (programskim) djelovanjem stvara nove društvene obrasce komunikacije između uprave kazališta, umjetnika i publike.

Istraživanjem je utvrđeno kako je uprava kazališta kulturna elita, koja ima moć u umjetničkom upravljanju kazalištem, unutar financijskih i zakonskih okvira koje određuje politička elita. Također, politička elita ima isključivo pravo odlučivanja o imenovanju i razrješenju intendant/ice, čime neizravno određuje i ostale članove uprave. Konstatirano je da su i umjetnici dio kulturne elite, koja posjeduje kulturni, ali ne i ekonomski kapital. Njihovi dosezi u polje kulturne politike su također ograničeni i svedeni na nominalnu razinu. Ustanovljeno je da su im djelovanja ograničena i u umjetničkom polju, što ima za posljedicu slabije mogućnosti (cjeloživotnog) profesionalnog obrazovanja, usavršavanja i razvijanja karijere. Istraživanje je otkrilo kako je publika HNK prema sociodemografskim pokazateljima homogena društvena skupina, koju prvenstveno interesira klasičan umjetnički repertoar, dok za društvene aspekte kazališta ne pokazuje značajniji interes.

Ključne riječi: HNK, *case study*, kazalište, kulturna elita, politička elita, kulturni kapital, kulturne politike, kazališna publika, kazališni umjetnici, kazališna uprava

SUMMARY

This dissertation will seek to examine the former and present social role of Croatian National Theatre in Zagreb, as well as its' institutional meaning. The case study research method will examine key contemporary agents, such as arts managers, artists and audience, through a number of problems and questions related to the current and future activity of the theatre. The social context will be shown through analysis of archival records and analysis of current laws, regulations and other legal documents.

The main goal of this dissertation is to explain the theatre “status“ within the social structures. Research has confirmed that social context was, and still is key question concerning the function of Croatian National Theatre. Social and historical context has been researched on several levels. On the macro-level historical, social and political processes were researched, as well as their consequences in the form of cultural politics. The micro-level has shown latent relations of actors of cultural and theatrical reality. The dissertation re-examines the representation of the national identity through the theatre and (re)constructs symbolical and literal interaction of society and theatre.

The research was accomplished through the use of specially designed method and with accordance to an interdisciplinary envisaged theoretical structure. The dissertation is composed of nine chapters.

The introductory part is composed of the review of theoretical perspectives and research of theatre and society. The author also explores cultural policies and their influence on theatre in general. The introduction also offers the description of new analytical and interpretative model of research of the history, social value and importance of Croatian National Theatre in Zagreb. Finally, in the last chapter of the introduction the author explains the methodology of the research.

Second chapter of the dissertation is dedicated to literal and figurative meaning of spatial factors concerning theatre as a field of battle for power.

Third chapter explains the social context of theatre during the *fin de siècle* epoch.

Fourth chapter offers a review of modern cultural and political practice concerning the Croatian National Theatre. Review of modern cultural politics starts with the last decade of the 20th century. During the 1990's many parts of Croatian society went through significant changes. For the theatre it meant establishing new legislative practices. The author also describes cultural strategies in the 21st century.

Fifth chapter is dedicated to the view from the inside. The author describes the administrative structure of Croatian National Theatre, as well as the structure of ownership of Croatian National Theatre.

Sixth chapter is dedicated to the research of audience from the one side, and theatre artists and management of the theatre from the other.

In the seventh chapter the author brings several key conclusions concerning all questions that the author dealt with in the dissertation.

Final chapters offer the bibliography, the list of used primary sources and the authors' contributions (historical sources used in the research).

Key words: CNT, case study, theatre, cultural elite, political elite, cultural capital, cultural policy, theatre audience, theatre artists, theatre managers

SADRŽAJ

1. UVOD	1
1. 1. Teorijske perspektive interakcije kazališta i društva	3
1. 2. Istraživanja kulturnih politika i kazališta	11
1. 3. Novi analitički i interpretativni model istraživanja HNK	15
1. 4. Metodologija	18
1. 4. 1. Odabir i uloga <i>case study</i> istraživačke strategije	18
1. 4. 2. Vremenski okvir i primjena istraživačkih metoda	22
2. PROSTOR KAZALIŠTA KAO POLJE BORBE ZA MOĆ	26
2. 1. Manifestni odrazi borbe za moć u povijesnom i prostornom kontekstu	26
2. 1. 1. Analiza izvora – izdvojene arhivske građe	32
2. 2. Odlike gradnje i produkti latentne borbe za moć	36
2. 2. 1. Analiza izvora – izdvojene arhivske građe	40
3. DRUŠTVENI KONTEKST KAZALIŠTA <i>FIN DE SIÈCLE</i>	48
3. 1. Utjecaji buđenja kulturnog nacionalizma	48
3. 2. Svečanost otvorenja - prožimanje političkih i kulturnih djelovanja	51
3. 2. 1. Analiza izvora – izdvojene arhivske građe	57
3. 3. Programski i poslovni ishodi Mileticeve intendature	68
3. 3. 1. Analiza izvora – izdvojene arhivske građe	72
3.4. Rekonstrukcija kazališne publike	76
3. 4. 1. Analiza izvora – izdvojene arhivske građe	82
3. 5. Primjeri društvenog statusa i uloge umjetnika	86
3. 4. 1. Analiza izvora – izdvojene arhivske građe	89
4. SUVREMENE KULTURNE POLITIKE I HNK	96
4. 1. Devedesete – uspostava nove legislative i nevolje s tranzicijom	96
4. 2. U novome mileniju – analiza predložene kulturne strategije	101
4. 3. Zakoni kao alat političkog odlučivanja u kulturi	113
5. POGLED IZNUTRA – SIDRIŠTE BIROKRACIJE U DIGITALNOJ ERI	118
5. 1. Upravno-vlasnička i unutarnja struktura kazališta	118
5. 2. Analiza <i>Strateškoga plana kazališta</i>	122
6. SUVREMENA PUBLIKA, UMJETNICI I UPRAVA	127
6. 1. Kazališna publika - analiza istraživačkih rezultata	127
6. 1. 1. Kazalište kao društveni <i>locus</i> i <i>platea</i>	127

6. 1. 2. Kontekstualizacija kulturnih navika kazališne publike	154
6. 1. 3. Sociodemografska struktura kazališne publike	170
6. 1. 4. Korelacije izdvojenih varijabli za skupinu nepretplatnika	187
6. 2. Kazališni umjetnici – integrirani profesionalci	190
6. 3. Uprava - kulturna elita s ograničenim društvenim djelovanjem	195
7. ZAKLJUČAK	203
8. LITERATURA	222
8. 1. Arhivski fondovi i zbirke	229
8. 2. Zakoni, pravilnici i strategije	229
9. PRILOZI	231
ŽIVOTOPIS	260

1. UVOD

Razmišljajući o uvodu, opsegu i granicama ovoga rada pri izradi sinopsisa i nacрта istraživanja nailazili smo na određene prepreke i nedoumice. Premda je predmet istraživanja bio odabran, bilo je potrebno preciznije odrediti metodologiju i teorijsku strukturu istraživanja. To je pak, zbog specifičnosti teme istraživanja, podrazumijevalo i preispitivanje te proširivanje nekih graničnih pitanja u okvirima sociologije kulture i kulturnih studija, s ciljem ostvarivanja interdisciplinarne razine istraživanja.

Rad istražuje društveni razvoj i ulogu Hrvatskoga narodnoga kazališta u Zagrebu¹ koristeći *case study* istraživačku strategiju. S obzirom na predmet istraživanja rada, javnu ustanovu u kulturi, najveće nacionalno i matično kazalište u Hrvatskoj, specifično i jedinstveno po svome ustroju, unutarnjem funkcioniranju, javnom djelovanju, koje podrazumijeva produkciju dramskih i glazbeno-scenskih izvedbi, od izuzetne je važnosti ustanoviti i precizno utvrditi kako i na koji način će se kroz *case study* istraživačku strategiju pojasniti i analizirati predmet i jedinice istraživanja.

U nastavku uvoda bit će prikazani teorijski koncepti i istraživački rezultati dosadašnjih studija na koje se oslanja ovaj rad. Također, obrazložiti će se odabir i uloga *case study* istraživačke strategije, metode prikupljanja podataka i jedinice analize te će se istaknuti istraživački ciljevi i hipoteze.

Strukturu rada čine dvije cjeline. Prva cjelina obuhvaća povijesno razdoblje kraja 19. st., takozvani *fin de siècle*, kada se gradila nova zgrada kazališta, dok se druga cjelina odnosi na suvremeno razdoblje. Unutar tih vremenskih okvira istražen je društveni kontekst, odnosno interakcije politike i kulture, s naglaskom na aspekte razvoja kazališta i djelovanje triju ključnih aktera – publike, uprave i umjetnika.

Drugo poglavlje prikazuje dinamiku i problematiku gradnje nove zgrade kazališta, kojom započinje i nova era hrvatskoga kazališta. Pretpostavke za istraživanje kreću od opširnih prikaza u postojećoj literaturi o dugotrajnom procesu odlučivanja o izgradnji i lokaciji nove zgrade kazališta a odgovori na istraživačka pitanja utemeljeni su u arhivskoj građi, fotografijama, ugovorima, pismima i drugim dokumentima. Pitanje lokacije, kao i kontekst prostora Sajmišta na kojemu će se graditi kazalište, prikazat će se u prvome potpoglavlju, dok će se izvorima preispitati teza o reprezentaciji moći političke elite.

¹ U daljnjem tekstu će se koristiti kratica HNK u Zagrebu ili HNK.

Tehnički nedostaci i problemi nastali zbog brze gradnje zgrade kazališta, uz prikaz latentnih djelovanja kulturne elite u vezi s pitanjima uređenja interijera kazališta, kao i nezadovoljstvo intendant a sa strukturama vlasti, iznijet će se i potvrditi analizom arhivskih izvora u drugome potpoglavlju.

U trećem poglavlju analizirat će se društveni kontekst kazališta i karakteristike djelovanja prvoga intendant a Stjepana Miletića. Premda postoji teatrološka literatura koja se bavi tim razdobljem, društvene su i kulturne okolnosti uglavnom ostale istraživački zanemarene. Zbog toga smo smatrali važnim osvijetliti i taj aspekt analizom nekih dosad neobrađenih arhivskih vrela. U prvom će se potpoglavlju prikazati politički kontekst kao platforma za gotovo sva druga društvena djelovanja, s naglaskom na ovome radu najbitnije područje kulturnoga djelovanja. Istražit će se pitanja vezana uz konstruiranje nacionalnoga identiteta: je li se on reprezentirao i legitimizirao kroz novootvoreno kazalište pod upravom Stjepana Miletića, koliki su mu bili dosezi, je li ga se pokušalo (u)gušiti i koje je utjecaje i trajne znakove ostavio u društvu, odnosno kulturi i umjetnosti? Kao središnju točku prožimanja kulturnih i političkih djelovanja toga razdoblja istaknuli smo posjet cara Franje Josipa Zagrebu, prigodom kojega je najvažniji događaj bila svečanost otvaranja nove zgrade kazališta, kojemu ćemo se, kao i imenovanju Miletića intendantom kroz očišta arhivskih izvora posvetiti u drugome potpoglavlju. Posjet cara bio je obilježen političkim previranjima, što se odrazilo i na važne kulturne aktere. Nova kazališna epoha, odnosno nastavak funkcioniranja kazališta nakon svečanoga otvorenja u trećem će se potpoglavlju otkrivati analizom novinskih članaka i kazališnih godišnjaka iz vremena kraja 19. st. Iz tih će se izvora rekonstruirati i društvene uloge, funkcije i opsezi djelovanja ključnih aktera onodobne kazališne zbilje, uprave, publike i umjetnika, čime će se zaključiti prva cjelina rada.

Četvrto će poglavlje otvoriti drugu cjelinu, koja prikazuje rezultate istraživanja suvremenih aspekata razvoja HNK u Zagrebu. Na početku, izložit će se neka pitanja vezana uz *Zakon o kazalištima* i druge zakone vezane za funkcioniranje i djelovanje kazališta kao javne ustanove u kulturi. Kritički će se obraditi odredbe koje vladajućim strukturama daju širok raspon prava: od neposrednog odlučivanja o imenovanju i razrješenju čelnih osoba kazališta, te financiranju kazališta do utjecaja na program i zapošljavanje. Analizom strateških dokumenata objasnit će se neki od prijedloga kulturne politike, te predložiti druge mogućnosti, koje temeljitije sagledavaju unutarnje funkcioniranje i mogućnosti djelovanja kazališta. Cilj je ukazati na novine i nedostatnosti u području djelovanja HNK, s naglaskom na marketing i odnose s javnošću. Također, analizirat će se opći i posebni ciljevi *Strateškoga*

plana Ministarstva kulture, te njihovi pokazatelji rezultata (*output*) i pokazatelji učinka (*outcome*).

Istraživačkim metodama promatranja sa sudjelovanjem i analizom sadržaja ključnih unutarnjih dokumenata kazališta u petome će se poglavlju prikazati upravno-vlasnička i unutarnja struktura institucije kazališta, rad *Kazališnoga vijeća* te programske cjeline i repertoar kazališta. Nasuprot visokoj umjetnosti, koju proizvodi i kojom uspostavlja reprezentativnu sliku u javnosti, propitat će se što stoji "iza kulisa"? Kakva ograničenja nosi nacionalni status i vlasništvo države i grada? Kojim dokumentima i na koji način kazalište regulira svoj rad? Također, analizom *Strateškoga plana HNK u Zagrebu* sagledat će se samopercepcija institucije, kao i kritične točke, koje koče daljnji razvoj HNK, ne samo u umjetničkom, već i u društvenom kontekstu.

U šestom poglavlju analizirat će se rezultati istraživanja kazališne publike, umjetnika i uprave. Publika je ispitana anketnim upitnikom, a umjetnici i uprava (polu)strukturiranim intervjuom. Istaknut će se tri skupine pitanja za publiku: pitanja vezana uz kazalište kao umjetničko i društveno mjesto, koje uključuje poznavanje i zadovoljstvo repertoarom, umjetnicima i upravom, potom pitanja o navikama i konzumiranjima kazališnih festivala, medija i interneta, te sociodemografska pitanja. Umjetnici i uprava ispitani su o njihovim stavovima o interakciji kulturne politike i kazališta, medija i umjetnika, mišljenjima o publici i umjetničkim dosezima i djelovanjima HNK. Promatranje sa sudjelovanjem bit će također korišteno za detaljniji uvid i analizu odnosa i djelovanja aktera "iza kulisa" s ciljem pojašnjavanja životnog stila umjetnika i pozicije moći umjetničkih ravnatelja.

Rad će se zaključiti novim spoznajama koje je pružila analiza empirijskoga istraživanja publike, uprave i umjetnika u povijesnom i suvremenom kontekstu, s naglaskom na kritične točke razvoja te društvenu ulogu i funkcije HNK. Na samome kraju istaknut će se teorijski i praktični doprinosi istraživanja.

1. 1. Teorijske perspektive interakcije kazališta i društva

Adorno i Horkheimer (1990.) razlažu kako bi pojam društva bio praznovjerica ako se ono ne bi moglo interpretirati iz njegovih fenomena, što legitimira inzistiranje na spontanom subjektivnom iskustvu. No, nema iskustva koje ne bi bilo posredovano – često neartikuliranom - teorijskom koncepcijom, a nema ni koncepcije koja, ako nešto vrijedi, nije argumentirana u iskustvu i koja se uvijek iznova ne odmjerava u njemu.

Fenomen kazališta istodobno je društvena pojava *par excellence*, ali pruža i duboko subjektivno iskustvo. Isključivo sociološki pristup istraživanju kazališta bi upravo tu naišao već na prve prepreke, stoga je bilo neizostavno uključiti i kulturni pristup, koji otvara vrata široj metodologiji olakšavajući propitivanje dvostrukosti fenomena kazališta.

Hrvatskim su se kazalištem, prema Prosperovu Novaku (2014.), bavili više historiografi i kroničari nego teoretičari. Ovoj bismo konstataciji dodali kako se našim kazalištem nisu dovoljno bavili ni sociolozi, ni kulturolozi, stoga će rad istražiti društvene i kulturne aspekte razvoja kazališta.

Među prvima o hrvatskom glumištu piše Stjepan Miletić, prvi intendant nove zgrade HNK, kojega su dosadašnja teatrološka istraživanja istaknula kao reformatora, zaslužnoga za podizanje estetsko-umjetničkih kriterija te administrativnu i organizacijsku modernizaciju kazališta. Miletić (1978.) opsežno, kroničarski ispisuje povijesno-društvenu svakodnevicu kazališta, koja će nam bogato poslužiti za pisanje ovoga rada. U *Enciklopediji Hrvatskoga narodnoga kazališta u Zagrebu* (1969.) o začecima institucionalnog nastajanja i djelovanju kazališta do 1969. godine pišu Pavao Cindrić, Slavko Batušić, Josip Kavur i Aleksandar Reiching. To je djelo utemeljeno na teatrološkim dosezima iz prve polovice 20. st.

Povijest HNK obrađuje i Nikola Batušić u nekoliko monografskih djela². Kazalište je, prema Batušiću (1992.), sve do pojave Augusta Šenoe (1860.) služilo kao platforma za iskazivanje ideoloških misli, a umjetnički dosezi bili su vrlo niski. Nakon što je iste godine njemački jezik bučnim demonstracijama protjeran s pozornice³, 1861. godine izglasan je u Hrvatskom saboru prvi zakon o kazalištu, odnosno *Članak LXXVII o kazalištu jugoslavenskom trojedne kraljevine*, kojime se kazalište utemeljuje kao ustanova.

Sociološku terminologiju, polovicom 20. st., u svoje radove pokušava integrirati Branko Gavella. Raspravljajući o nekim pitanjima (ideja *Nationaltheatera*, novi glumački stil, novi *model-tipovi* i dr.), Gavella (1982.) se zadržava u okvirima teatrologije, ne uspijevajući zaokruženo upotrijebiti sociološki imaginarij za razumijevanje društvenoga konteksta kazališta. Ipak, on je vjerojatno prvi domaći autor koji pokušava raspravljati o kazalištu kao o socio-kulturnom fenomenu⁴. (Gavella, 1968.)

² Vidi bibliografiju.

³ Taj je događaj zanimljiv iz aspekta Eliasove (1996.) kategorije discipliniranja i uvođenju šutnje u auditorij. Iako Senett (1989.) govori o toj ideji u kontekstu suzbijanja izražavanja emocija i spontanijih reakcija, činjenica je da je upravo polovica 19. st. presudna za promjene ponašanja publike. O promjenama u ponašanju i strukturi publike toga doba govore i Müller (2006.) te Frame (2009.).

⁴ U rukopisnoj ostavštini autora ostale su i dvije verzije teksta *Socijalna atmosfera Hrvatskog*

Rekonstruirali smo, stoga, navedenu Adornovu i Horkheimerovu tezu jer nam je argumentiranje socio-kulturnog razvoja kazališta kroz subjektivna iskustva predstavljalo vrlo izazovnu mogućnost, koja će svoj oblik temeljiti u različitim teorijskim koncepcijama.

Pfister (1998: 57-58) navodi kako sociolozi projiciraju svoj analitički instrumentarij na kazalište i konvencije koje ga određuju, polazeći od toga da su kazalištu i društvu zajednički momenti isprepletanja uloga i spektakularnoga prikazivanja te da je kazalište zapravo slika stvarne ljudske interakcije, a Pavis (2004.) pod sociologijom kazališta podrazumijeva usporedbu mogućih funkcija kazališta prema stanju nekog društva u određenom trenutku.

Neizbježno je upravo na ovome mjestu postaviti kontrapunkt, vraćajući se ponovno dijalektički kompleksnoj teoriji Adorna (1979.) i tezama kako je umjetnost prije emancipacije subjekta⁵ bila, u izvjesnom smislu, na neposredniji način društvena pojava, nego što je to postala kasnije. Ona je upravo u oprečnoj poziciji spram društva i ta je pozicija tek čini autonomnom. Asocijalni karakter umjetnosti je određena negacija određenog društva i ono društveno u umjetnosti je njeno imanentno kretanje protiv društva. Negacija, ali ujedno i potvrda društvenog aspekta kazališta, dvostrukost i uzajamnost, možda se najbolje očituje kroz tipologiju ludičkih aspekata kazališta R. Cailloisa (1958.)⁶ :

a) *Mimesis (mimicry)* (oponašanje): od Aristotela se smatra da kazalište oponaša ljudsko djelovanje. To je istina ako mimezu shvaćamo ne kao fotografsku reprodukciju stvarnosti, već kao transpoziciju (apstrakciju i rekonstrukciju) ljudskih događaja. Glumac uvijek poseže za personom, maskom, čak i kada u nju upire prstom

b) *Agon* (natjecanje)

c) *Alea* (slučaj): samo u psihodrami, dramskoj igri i *hepeningu* je slučaj sastavni dio izvedbe

narodnog kazališta i njegovi odnosi prema svom kazališnom susjedstvu, koji su ujedinjeni u jedan tekst u redakciji Nikole Batušića te objavljeni, zajedno s još tridesetak Gavellinih tekstova, u knjizi *Dvostruko lice govora* (2005.).

⁵ Već kod Bourdieua (1992.) taj je subjekt, kao i koncepti te riječi koje koristimo da bismo objasnili ono društveno, društveno prekonstruiran i društveno konstituiran. Konstruirane su i znanstvene činjenice. Sociolozi, tvrdi Bourdieu, imaju lako dostupne prekonstruirane i u potpunosti fabricirane činjenice kroz bogatu terminologiju i mnoge predmete istraživanja.

⁶ Za Adorna (1979: 410) dvosmisleni karakter umjetnosti kao elementa koji se razlikuje od empirijske stvarnosti i time od odnosa društvenoga djelovanja – koji svakako istovremeno pada u empirijsku stvarnost i sklop društvene djelotvornosti – neposredno se pojavljuje u dva društvena fenomena: estetskome i *fait socialu*.

d) *Illinix* (vrtoglavi zanos): kazalište se ne poigrava tijelima gledatelja fizički, baratajući s njima tako da ih uhvati vrtoglavica, ali zato savršeno simulira najvrtoglavije psihološke situacije” (Pavis, 2004: 130-131)

Lefebvre (1988.) tvrdi da tek Brechtov epski teatar uranja u svakidašnji život⁷ te izgleda kao demokratska revolucija u kazališnoj umjetnosti jer prekida s teatrom iluzije i imitacije života.

Pomirbu tih kontrapunkta priziva Hauser (1986: 87) razlažući o uzajamnosti djelovanja umjetnosti na društvo: ”Umjetnost i društvo nalaze se u neprekidnoj, uzajamnoj ovisnosti, koja se nastavlja poput lančane reakcije; što ne znači samo da jedno na drugo utječu, da umjetnost, koja je proizvod društva, to društvo preoblikuje, te da je umjetnost u jednom društvu suprotstavljena tvorevini koja mnoge njene crte anticipira, već i to da je za svaku promjenu u jednoj sferi vezana promjena u drugoj, a to opet dovodi do daljnje mijene u sustavu od kojega je započela promjena”.

Za Hausera (1986: 36) bi ispitivanje odnosa između socioloških i društvenih pojava bilo korisnije usmjeriti prema pojmu korespondencije nego prema pojmu uzročnosti kao neoborivom i dovoljnom razlogu.

O višestrukosti društvenih uloga i funkcija kazališta govori Voltz (1974. prema Pavis, 2004.). On smješta kazališnu djelatnost jednim dijelom na razinu prikazivanja predstave, ali, s druge strane, ona počinje prije izvedbe, nastavlja se tijekom izvedbe i produžuje nakon nje, kada čitamo članke u novinama, kada razgovaramo o predstavi, kada vidimo glumce itd. To je komunikacijski krug koji se tiče cijeloga našeg života. Komunikacijski krug kazališne djelatnosti o kojemu govori Voltz, nepresušni je izvor za sociološka i kulturna istraživanja. Isto naznačuje i Bastide (1981.), ističući kako je kazalište potaklo mnoga istraživanja, jer se u njemu stvara istinski korporativni duh između glumca i gledatelja.

Divignaud (1978: 59) pruža izrazito sociološku definiciju: priroda kazališta i njegove funkcije se neprestano mijenjaju, ali je ono prenesena slika društva jer publika predstavlja javno mnijenje, glumci nositelji stvarne akcije, dok organizator simbolizira akciju dotične grupe.

Potaknuti tim teorijskim implikacijama, korelaciju kazališta i društva činilo nam se najprikladnijim propitati analizom društvenoga konteksta, nekih ključnih dokumenata te analizom iskustava triju ključnih aktera – uprave, umjetnika i publike, čemu je prethodilo

⁷ U epskom se teatru gledatelj uz pomoć ideje *Verfremdungseffekta* ”osvještava” o svojoj distanciranoj poziciji i onemogućava se njegova emocionalna angažiranost.

jasno definiranje predmeta istraživanja i odabir vremenskih granica na koje se istraživanje odnosi.

Definiranje nacionalnoga kazališta kao kulturne institucije, mjesta u kojemu se potvrđuje ili propituje nacionalni identitet, kao i mjesta u kojemu uprava i umjetnici proizvode visoku umjetnost za određenu društvenu grupu, kazališnu publiku, vodi nas k Bourdieuovom konceptu distinkcije te teorijskim i istraživačkim nalazima Pelettier⁸, Müllera, Bereson, Snowmana i drugih, koji podrazumijevaju instituciju kazališta ne samo kao mjesto zabave, nego i kao mjesto društvene i političke interakcije.

Identitet ovdje ispisujemo prema kulturnoteorijskom poimanju⁹, kao ideju koja se ne može misliti na stari način, ali bez koje određena ključna pitanja uopće ne možemo promišljati. (Hall, 2006: 358) Pitanje iz toga okvira bilo bi kako se konstituira identitet kroz reprezentacije kazališta¹⁰. Identiteti, prema Hallu (2006: 361), nastaju unutar igre specifičnih modaliteta moći, i time su više proizvodi označavanja razlika i isključivanja, nego što su znak identičnoga, konstruiranoga jedinstva, "identiteta" u njegovu tradicionalnom značenju.¹¹

Svaki umjetnički način izražavanja uključuje nacionalna obilježja, ističe Hauser (1986: 99) i dodaje kako je jezik umjetnosti proizvod dijalektike koja polazi od nacionalnih idioma i sadržava nacionalnu kvalitetu usprkos nadnacionalnosti do koje se uzdiže.

S obzirom da nastajanje nacionalnih identiteta seže u razdoblje moderne¹², u prvoj cjelini ovoga rada analizirali smo razdoblje oko 1895. godine, uz koju se bilježi izgradnja nove zgrade kazališta i intendantura Stjepana Miletića.

⁸ Pelettier (2006: 78) podsjeća na antičke korijene teatra, u kojem je kazalište bilo surogatni ritual, koji je uključivao cijelo društvo u katarzični proces pročišćavanja.

⁹ Treba ih razumijeti kao proizvode specifičnih strategija iskazivanja u specifičnim historijskim i institucionalnim mjestima u kojima se koriste specifične diskurzivne formacije i prakse. (Hall, 2006: 361)

¹⁰ U suvremenim teorijama menadžmenta i marketinga u kulturi, kulturne se institucije definiraju prema tradicionalnom značenju, kao "odraz kulturnog identiteta jednog naroda, budući da djela koja nude govore o njemu, o njegovim običajima, vrijednostima, kontrastima, aspiracijama (težnjama), a umjetnici koji ih stvaraju duboko su ukorijenjeni u svojoj kulturi. One, također, omogućavaju građanima da se otvore prema svijetu predstavljajući im drugačije kulture. Osim toga, uzimajući u obzir broj radnih mjesta koja stvaraju i njihov udio u bruto nacionalnom proizvodu, kulturne institucije i organizacije predstavljaju i značajnu ekonomsku snagu". (Colbert, 2010: 15)

¹¹ Na nerazumijevanje pojma identiteta i njegovoj nekritičkoj uporabi kod nekih domaćih autorica koje se bave kazalištem upozorio je Mikulić (2010.).

¹² Korunić (2003.) navodi kako je u stručnoj raspravi o naciji, nacionalizmu i nacionalnom identitetu postignuta suglasnost da ti pojmovi i / ili entiteti predstavljaju pojave koje su nastale u epohi moderne i modernog društva, od kraja 18. st. nadalje, a izgrađuju se i neprekidno mijenjaju tijekom 19. i 20. st.

Arhivsku građu iz toga razdoblja pažljivo smo birali s namjerom da se razjasne neki do sada manje poznati ili još nepoznati odnosi između aktera, koji nam kroz mikrosociološke i mikrohistorijske aspekte daju mogućnost sastavljanja šire društvene slike i atmosfere navedenoga razdoblja.

Bereson (2002: 2) tvrdi kako su upravo kazališne zgrade imale funkciju biti nacionalni izložci koji kao spomenici kulture reprezentiraju fizičku demonstraciju vladajuće politike, društveni i ekonomski status ili dolazak nove epohe. Le Camus (prema Pelettier, 2006: 54) proučava kako artikulacija fasade "daje život" zgradi, ali također inzistira na bliskoj korespondenciji između dekoracije interijera i eksterijera. Ornamenti na fasadi su kao kazališni kostimi, a bogatstvo fasade trebalo bi biti dosljedno prenijeto u dekoraciju interijera. Interesira nas stoga razdoblje gradnje i otvaranja zgrade kazališta te akteri koji su sudjelovali u tome procesu s naglaskom na izbor lokacije i odlike gradnje.

Rasprava o lokaciji gradnje novoga kazališta, proces odlučivanja, odlike gradnje i otvorenje približava nas Lefebvreovom (1991: 33) konceptu¹³ reprezentativnog prostora, koji objedinjuje mnogostruke simbole, ponekad kodirane, ali i one nekodirane, povezane sa skrivenom stranom društvenoga života ili umjetnošću, te Löwinoj *Raumsoziologie*.¹⁴

Löw (2008.) preuzima Lefebvreovu tezu kako su prostorne strukture, kao i one vremenske, oblici društvenih struktura. Prostorne strukture potiču (proizvode) ali i ograničavaju djelovanje. Također, Löw (2008: 43) ističe distinkciju između pojmova mjesto i prostor. Mjesto nije univerzalno i uvijek je moguće na istome prostoru stvarati različita mjesta. Mjesta su stoga izuzetno važna za konstituiranje prostora općenito, uključujući razmještanje i sintezu. Novina koju Löw uvodi jest atmosfera prostora, koja organizira inkluziju ili ekskluziju.

Pišući o otvorenju praške nacionalne opere, Snowman (2009.) ukazuje na kulturni nacionalizam koji se u tome razdoblju pojavljuje u Europi. Stoga smo se pitali je li i zagrebačko kazalište, poput drugih europskih kazališta, bilo susretište društvenoga života, je li ono bilo mjesto konstruiranja i reprezentacije identiteta, isključivanja ili uključivanja te na koji su način na kazalište i njegov rad utjecali politički odnosi, ali i ponašanje i ukus publike.

¹³ Lefebvre (1991.) je razvio konceptualnu trijadu: prostorna praksa (uključuje produkciju i reprodukciju), reprezentacija prostora i reprezentativni prostori.

¹⁴ O odnosima prostora i kazališta iz teatrološke perspektive prvi govori Max Hermann davne 1931. godine u svome eseju *Teatarsko iskustvo prostora*, a neki od najnovih autora koji istražuju ove suodnose su: McKinnie (2007.), koji je izradio *case study* na primjeru kazališnih prostora u Torontu te Fischer-Lichte i Wihstutz (2013.) zanimajući se za "politike prostora" u izvedbi kroz povijest i u suvremenosti.

Müller (2006.) uočava kako je povijest ponašanja publike u 19. st. zapravo povijest demonstracija, sudskih bitki i borbi tumačenja. Jak otpor prema mađarskome banu Khuenu dostiže vrhunac pri boravku cara Franje Josipa u Zagrebu, kada su samo dva dana nakon otvaranja zgrade kazališta nastale demonstracije, što je izazvalo posljedice u cijelom društvenom životu.

Posebno zanimljive rezultate mogla bi ponuditi usporedba analize socio-kulturnih interakcija u različitim dijelovima Europe, primjerice u Francuskoj i Austro-Ugarskoj Monarhiji. Naime, dok se u Austro-Ugarskoj Monarhiji kazalište gradilo kako bi se iskazala i reprezentirala moć Monarhije, i učvrstila pozicija viših, vladajućih klasa, u Republici Francuskoj u tome razdoblju vođene su velike inicijative, objavljivani mnogi važni tekstovi i debate oko "demokratizacije kazališta" te "edukacije naroda". Upravo u godini gradnje i otvaranja zagrebačkoga kazališta (1895.), francuski intelektualci počinju s razvijanjem autonomije i pokreću politički specifične akcije (peticije i publikacije) (Dubois, 2012.).

Iako nam se u prvi mah može učiniti kako postoji duboki jaz između monarhističkog i republikanskog uređenja društva, u oba nalazimo kazalište kao instituciju blisku visokim društvenim slojevima, odnosno kulturnim i političkim elitama. Dubois (2012.) dekonstruira pokret u Francuskoj na više razina: neovisno o tome što je inicijalno "narodni", on se definira u višim klasama. Iako je tema bila umjetnost i kultura, ovdje se, također, očituje borba društvenih aktera te Dubois (2012.) zaključuje kako je demokratizacija kulture povijesno konstruirana u Francuskoj kao politička tema.

Novoizgrađeno kazalište u Zagrebu također je "narodno", odnosno "zemaljsko", no distinktivna analiza ga ipak smješta u opoziciju spram tih pojmova i definira njegov prostor kao društvenu strukturu, ali skrivenu, u kojoj se nalazi polje borbe društvenih elita. Također, hrvatska je historiografija konstruirala društveno-političku sliku razdoblja 19. st. s tek djelomičnim uvidom u područje tadašnje kulturne politike.

Prema Mülleru (2006: 186-187) dugo 19. st. nije bilo samo razdoblje industrijskih i političkih revolucija. Ono je bilo i doba procvata glazbenog izvođenja i glazbenih predstavljanja. Odlazak u operu u 19. st. bio je sastavni dio dokolice europske aristokracije i građanstva. Operne su kuće bile važne jer su 'pokrivale' ne samo glazbenu nego i društvenu sferu. Tako je u okvirima društvenih konvencija u metropolitanskim društvima tijekom 19. st. javno potvrđivanje i ocjenjivanje glazbe imalo dvostruku funkciju: s jedne je strane potvrđivalo društveni identitet putem običajne društvene prakse, a s druge je pak strane praktički izražen umjetnički ukus služio kao sredstvo distinkcije u namjeri da se zadrži i održi

razdjelnice i razlike unutar društva i s ciljem samoodređenja kao pojedinca ili društvene skupine.

Distinkcija (Bourdieu, 1998.), postoji kroz borbu za ekskluzivnim prisvajanjem razlikovnih znakova, što predodređuje kulturnu potrošnju i umjetnost da ispune društvenu funkciju legitimiranja socijalnih razlika. Razlika se potvrđuje u onome što je najbliže i što predstavlja najveću prijetnju. Za Bourdieua (1976: 90) kulturne su institucije i subjekti samo dvije manifestacije iste stvarnosti. Ako uspostavimo vezu između distinktivnih osobina institucija za proizvodnju i širenje kulturnih dobara i distinktivnih osobina korisnika tih dobara, poklanjajući posebnu pažnju ukusu tih korisnika možemo se nadati, tvrdi Bourdieu, da ćemo u potpunosti otkriti nedjeljivu istinu o bavljenju kulturnim aktivnostima, to jest o odnosu između subjekta i institucija.

Na tom tragu Pfister (1998: 66) procjenjuje i diferencira kazališta i njihovu publiku navodeći da se amaterska ili profesionalno-komercijalna pučka i seoska kazališta više obraćaju malograđanskoj publici nego komercijalna bulevarska kazališta velegrada te da se avangardistički podrumski i komorni teatri ne orijentiraju prema očekivanjima konzervativnog „obrazovanog građanstva“ (*Bildungsbürgerturn*) kao što je to slučaj s velikim nacionalnim kazalištima, nego se obraćaju maloj skupini koja se odlikuje politički progresivnim i intelektualno elitnim samorazumijevanjem.

Upravo je Bourdieuova teza o klasnoj funkciji umjetnosti i koncept distinkcije teorijska točka spajanja dviju cjelina ovoga rada: prve, koja istražuje razdoblje nakon preseljenja u novu zgradu krajem 19. st. i druge, u kojoj dajemo analizu istraživanja suvremenih odnosa kazališta i društva.

Naposljetku, a vezano uz termine kojima ćemo opisivati društvenu i kazališnu zbilju, treba istaknuti i Beckerovu (2009.) kritiku uporabe termina ”polja” (*champ*) kod Bourdieua. Bourdieov koncept ”polja” – književnog, lingvističkog, umjetničkog, intelektualnog ili znanstvenog – odnosi se na autonomno područje koje dosiže neovisnost u pojedinom trenutku date kulture i izvodi vlastite društvene konvencije. (Burke, 2006: 67) Za Beckera je ideja ”polja” više metafora nego jednostavan termin jer su primarni entiteti u nekom polju sile, prostori, odnosi i akteri, koje karakterizira njihova relativna moć i koji razvijaju strategije pomoću varijabilnih količina moći koja im je dostupna. Umjesto pojma ”polje”, Becker (2009.) nudi i koristi pojam ”svijet”, smatrajući ga empirijski utemeljenijim. U ovom će radu biti korišten pojam ”polje”, koji će pak u sebi podrazumijevati silnice i aktere Beckerova ”svijeta”. S obzirom na dinamiku djelovanja tih silnica i aktera tim će se pojmom označavati simbolička razina na kojoj se odvijaju borbe za moć.

1. 2. Istraživanja kulturnih politika i kazališta

Koristeći se (uglavnom) primjerom Francuske, europske zemlje s jakom i bogatom kulturom i nekim podacima iz suvremenih istraživanja o kulturnoj politici, publici, umjetnicima i dr., krčimo put k drugome dijelu ovoga rada u kojemu se analizira suvremena kazališna stvarnost.

S obzirom da je HNK nacionalna institucija, subvencionirana i u vlasništvu države, u svrhu kontekstualiziranja analizirali smo kako su kulturne politike od 90-ih godina prošlog stoljeća na ovamo utjecale na njen razvoj.

Većina velikih kazališta i muzeja u kontinentalnoj Europi ima državnu subvenciju, koja čini između 80 i 100 % njihova budžeta. Nasuprot tome, u SAD-u financijska pomoć države je mnogo manje naglašena, dok privatni sektor i pojedinci pružaju veliku podršku radu kulturnih organizacija kao sponzori ili donatori. Prosječno je samo 3,2 % budžeta opernih kuća i 10 % budžeta kazališta iz javnih izvora. Kanada i Australija su, po ugledu na Englesku, uglavnom prihvatile mješovit pristup: država pruža podršku, ali u manjem postotku nego u kontinentalnoj Europi. Europska tradicija oslanja se na političko subvencioniranje i povijesne modele kada su vladari i moćnici financirali umjetnost i kulturu. U Njemačkoj, Ustav usvojen nakon Drugoga svjetskoga rata ne dopušta federalnoj državi da se miješa u kulturu već ustupa mjesto pokrajinama (*Lander*) i gradovima, koji nastavljaju raditi na način starih državnica iz kojih su potekli. U Švedskoj pokrajine sudjeluju samo sa 7 % u budžetu kulture zemlje dok se u Italiji kulturne organizacije mogu obratiti vladi na četiri razine – federalnoj, pokrajinskoj, regionalnoj, općinskoj. (Colbert, 2010: 81)

Pozivajući se na Rosanvallona, Ingram (2011: XIV) navodi kako se francusko Ministarstvo kulture ne može poimati samo kao administrativna i financijska potpora kulturnim projektima već kao spona između države i društva. U Francuskoj je Ministarstvo kulture osnovano 1959. godine i kultura se tijekom vremena smatrala državnom stvari – ona je bila ključni čimbenik gradnje nacionalnog identiteta. Analizirajući strateške dokumente hrvatske kulturne politike i dosege njihova primjenjivanja, kao "izvanjske" jedinice analize, željeli smo propitati je li i u Hrvatskoj Ministarstvo kulture spona države i društva, uputiti kritičke komentare te dati smjernice za daljnji razvoj nekih ideja i mogućih projekata.

Za Kaisera (2005.) je struktura institucije važna za strateško planiranje, ona ga može ograničiti, no ako se mijenja strategija, mijenja se najčešće i organizacijska struktura, opisi poslova kao i ljudski resursi.

Metoda promatranja sa sudjelovanjem omogućila nam je sagledati prednosti i nedostatke upravno-vlasničke strukture, unutarnjeg ustroja kazališta, te funkcioniranje *Kazališnoga vijeća*, kao tijela koje većinski predstavlja političke aktere (vlasnike i osnivače) i kontinuirano prati rad kazališta.

Colbert (2010: 71) podsjeća na dosadašnja istraživanja publike, provedena u zemljama istočne i zapadne Europe, SAD-u, Kanadi, Australiji i u Japanu posljednjih četrdeset godina, kojima je mjeren društveno-demografski profil potrošača proizvoda kulture. Kroz tri desetljeća (1970., 1980. i 1990.) uvijek je dobivena ista posjećenost i isti društveno-demografski profil bez obzira na teškoće na koje se nailazilo prilikom uspoređivanja različitih zemalja, budući da se koriste različiti instrumenti mjerenja (različite nomenklature sektora, različito formulirana pitanja itd.) Sva ta istraživanja su sustavno i konstantno ukazivala na jaku polarizaciju publike između visoke i popularne umjetnosti, neovisno o kojoj je zemlji riječ.

Zaključuje se da proizvodi visoke umjetnosti privlače školovane potrošače, a proizvodi popularne umjetnosti, u ovisnosti o relativnoj težini, privlače potrošače iz svih slojeva stanovništva. U Kanadi građani s akademskim obrazovanjem čine ukupno 25 % stanovništva i između 50 i 70 % publike visoke umjetnosti (simfonijska glazba, umjetnički festivali, muzeji lijepih umjetnosti). U Rusiji 50 % publike visoke umjetnosti ima akademsko obrazovanje, iako oni predstavljaju 7 % ukupnoga stanovništva.

I druge sociodemografske varijable povezane su s posjećenošću događaja visoke umjetnosti – primjerice prosječan dohodak – visok za visoku umjetnost, nizak za popularnu, kao i vrsta zanimanja – službenici za visoku, radnici za popularnu umjetnost. No, ipak moguće je da školovani ljudi s malim prihodom budu veliki konzumenti kulture. To je slučaj sa studentima i stručnim osobama koje rade u području kulture. Zna se, naime, da su stvaratelji u području kulture uglavnom školovani, ali da vrlo malo zarađuju i da se često nalaze na pragu siromaštva. (Colbert, 2010: 72)

Kako smo se već služili primjerom Francuske, ovdje ćemo izložiti neke pokazatelje istraživanja francuske publike. Francuska ima bogatu i decentraliziranu kulturu a, kao što smo već pokazali, težnje za demokratizacijom kulture pojavile su se još u 19. st. Ministar Marlaux ¹⁵, kako navodi Donnatt (2003.) dao je Francuskoj osnovnu mrežu za profesionalizaciju kulture – dvorane za izvedbe, muzeje, knjižnice, glazbene škole diljem

¹⁵ Becker (2009.) ističe Marlauxovu ulogu u ojačavanju profesije umjetnika smatrajući kako ih je izolirao od izvornoga političkog pritiska jer je dijelio njihove konvencije i estetiku.

zemlje te tako omogućio većini stanovništva bogatu kulturnu ponudu. Marlauxova namjera bila je stvoriti kulturnu "opremu" (infrastrukturu i sl.) diljem čitavoga teritorija zemlje kako bi se smanjile nejednakosti pristupu umjetnosti, podrazumijevajući teritorij kao socijalnu kategoriju. Tako su se povećale različite forme ekspresije, poboljšali su se uvjeti života i rada umjetnika, administracija u kulturi se profesionalizirala i kulturni je život postao bogatiji i diversificiraniji.

Ipak, prema Donnatu (2003.) danas se može ustuknuti pred kontradikcijama toga projekta demokratizacije kulture. I dalje su najčešći konzumenti kulturne ponude studenti, visokoobrazovani kadrovi i intelektualne profesije, a čak 51 % Francuza 2008. godine izjasnilo se da u posljednjih 12 mjeseci nije prisustvovalo ni jednoj izvedbi neke kulturne institucije.

Benett (1988.) u svojoj doktorskoj disertaciji o ulozi kazališne publike donosi podatke nekih istraživanja američke i engleske publike iz 1966. i 1979. godine koji pokazuju da je kazališna publika uglavnom visokoobrazovana s visokim primanjima te da je najfrekventnija dobna skupina ona iznad 38 godina starosti.

Odlasci u kazalište i na koncerte klasične glazbe mjereni u Francuskoj u godinama 1973., 1981., 1988., 1997. i 2008. godini prema klasnoj pripadnosti pokazuju konstantu. Visokoobrazovani ipak pokazuju tendenciju stajanja. 1997. i 2008. godine iznose 44 %, dok su ostale društvene skupine rasle: srednjih menadžera bilo je 1997. godine 23 %, a 2008. godine 27 %, zaposlenici i radnici porasli su za 1 % od 1997. do 2008. godine, i to prvi s 14 % na 15 %, a drugi s 9 % na 10 %. (Donnat, 2011.)

Donnat (2011.) tvrdi kako se starenje kazališne publike ne može spriječiti ni unatoč rastućem broju gledatelja mlađe dobne skupine (od 15 do 24 godine). Čak 28 % njih bilo je jednom u kazalištu u posljednjih 12 mjeseci, što je vrlo rastući broj, s obzirom na godinu 1981. kada ih je bilo samo 11 %.

Naše će istraživanje, na ovome tragu imati za zadaću utvrditi (ne)homogenost sociodemografskog i socioekonomskog profila zagrebačke kazališne publike.

Pavis (2004: 244) primjećuje kako uz horizont očekivanja¹⁶, publici treba dodati društveno-kulturne sheme: njezina osobna očekivanja, njezino poznavanje autora, *okvira* u kojemu se predstava daje, naslova i društvene prihvatljivosti djela, uloge mode i snobizma koji pripremaju teren za *receptiju*, itd. Smatrali smo, stoga, nužnim postaviti i druge varijable

¹⁶ „Horizont očekivanja (Jauss, 1970.) djela skup je očekivanja njegove publike”. (Pavis, 2004: 244)

kojima ćemo mjeriti procjene i mišljenja publike o kazalištu, njegovoj produkciji, ali i navike i osobine publike.

U Francuskoj se posljednjih godina razvila rasprava o problematici nacionalnog identiteta i kolonijalne epohe te oko toga kako bi se trebalo pristupiti tome pojmu, koji je tijekom povijesti različito interpretiran. Iznjedrile su se različite perspektive, a kazališni umjetnici, koje je Ingram (2011.) istraživao, kreirali su svoj pristup problemu.

Oni u sadržaje svojih produkcija ugrađuju kolektivna sjećanja drugih (primjerice kolonija) i teže ih integrirati unutar republičke vizije. Time se, smatra Ingram (2011: 120), pokazuje određena dvostrukost: umjetnici su zahvaćeni utjecajem nacionalne kulturne politike, ali joj istodobno i donose vlastite doprinose.

U intervjuima s umjetnicima analizirali smo njihov odnos prema kulturnoj politici, procjenu vlastitoga statusa i položaja umjetničkih profesija u suvremenosti jer "svaki je pokušaj da se umjetnik karakterološki definira bez obzira na povijesnu situaciju i društveni status umjetnika sigurni promašaj" (Hauser, 1986: 105), a "društveni položaj umjetnika ponajbolje se izražava u odnosu umjetnika prema interesima, težnjama, šansama, sredstvima moći i nadležnostima one grupe kojoj pripada ili misli da pripada". (Hauser, 1986: 119)

Martorella (1977: 357-358) je u *case study* istraživanju o povezanosti opernog repertoara i blagajne već potkraj 70-ih godina 20. st. potvrdila kako uprave kazališnih kuća *mainstream* profila odabiru repertoar prema ukusu publike. Osobito se to odnosi na one koji nemaju visoku državnu subvenciju. Umjetnički ravnatelji velikih američkih opernih kuća izjavili su istraživačici kako razvoj umjetničkih standarda kontrolira publika, priznajući da su razvili koncept *ABC* - *Aida*, *La Bohème* i *Carmen* - naslove "željeznog" repertoara, koje publika uvijek voli i dolazi gledati. S druge strane, istaknuli su kako njihovoj publici treba dugo vremena da prihvati i uživa u manje tradicionalnim operama.

U istraživanjima provedenim još 70-ih i 80-ih godina prošloga stoljeća Martorella (1977.), kao i Benett (1988.), došle su do spoznaje da uprave kazališnih kuća intenzivno rade na razvijanju i povećanju doživljaja za publiku.

Danas, u 21. st. i takozvanoj digitalnoj eri, usporedno uz repertoar, radi se intenzivno na razvoju odnosa s publikom kroz različite i mnogobrojne sadržaje, od radionica i pružanja doživljaja iskustva "iza kulisa", preko mogućnosti gledanja predstave *online*, virtualne šetnje kazalištem do *chatanja* s umjetnicima na *Twitteru*. Istaknuti menadžeri u kulturi naglašavaju kako je upravo povećanje doživljaja ključno za popularizaciju umjetnosti. U to se područje, stoga, ulaže velika kreativna energija. Aktivnosti na društvenim mrežama, *broadcasting*, različite aplikacije za pametne telefone i *tablet* uređaje, interaktivne *web* stranice, upotreba

hologramske tehnologije i sl. danas postaju svojevrsni "standard" i nezaobilazni kreatori konteksta¹⁷ kazališne produkcije. Sve te aktivnosti i alati oblikuju percepciju kulture u široj javnosti.

Nadovezujući se na Melchingera (1989.) Pfister (1998: 63) drži kako se upravo zbog specifične javnosti komunikacije putem dramskih tekstova, kazalište uvijek smatralo političkom stvari, a državna ga je vlast uvijek promatrala s nepovjerenjem, kontrolirala ga i podvrgavala restrikcijama putem službenih instancija cenzure i to s obzirom na religijsku, političku i moralnu pravovjernost, ili ga je subvencijama dovodila u ekonomsku ovisnost koja unaprijed jamči određeni stupanj konformizma. Danas možemo reći kako, uz dramske tekstove, novi oblici komunikacije s javnošću imaju veliko značenje za demokratizaciju kazališta. Primjerice, komunikacija putem društvenih mreža ima izrazito demokratska obilježja jer je dostupna i besplatna svim korisnicima, dok je komentiranje, izražavanje dojmova i mišljenja publike poželjno i prihvatljivo.

Oslanjajući se na navedeno, u intervjuima s upravom analizirat ćemo sljedeća pitanja: kako uprava HNK bira repertoar, kako sagledavaju kulturnu politiku i društveni kontekst te koja su sredstva ulagali za povećanje doživljaja publike¹⁸.

1. 3. Novi analitički i interpretativni model istraživanja HNK

Iako su u 70-im godinama 20. st. talijanski povjesničari Ginzburg, Levi, Grendi¹⁹, a potom i drugi poput Francuza Le Roy Ladurieja, radili na razvijanju mikrohistorije, što je na određeni način predstavljalo reakciju na dominaciju ekonomske historije, kvantitativnih metoda i na posvemašnje pomanjkanje osjećaja za raznovrsnost i specifičnost lokalnih kultura. Taj je novi smjer europske historiografije ujedno bio i odgovor na rastuće razočaranje takozvanim „velikim naracijama“²⁰. Suvremena kretanja u europskoj humanistici ne mogu se

¹⁷ Opažanja potrošača predstavljaju osnovnu i neophodnu komponentu procjenjivanja proizvoda. Isto vrijedi i za percepciju konteksta u kojemu je proizvod predstavljen. (Colbert, 2010: 41)

¹⁸ Pitanje će se razmatrati i analizom strateškoga plana i statuta kazališta, te iz bilježaka koje smo sastavljali pri promatranju sa sudjelovanjem.

¹⁹ Usp. Burke (2006.).

²⁰ Još polovicom 80-ih godina 20. st. Kemper (1993: 7) razjašnjavajući pojam postmoderne ističe kako ona ne znači samo epohu nakon moderne, nego je dijagnostički refleks općepoznatog neuspjeha "velikih pripovijesti" (Lyotard) o prosvjetiteljstvu i emancipaciji te refleks "krize povjerenja u tehniku i znanost" (Eco).

uočiti kod hrvatskih povjesničara kazališta, koji su se bavili nacionalnim teatrom²¹. U znatnijoj se mjeri ne može detektirati ni utjecaj nove kulturalne povijesti²², odnosno „nove paradigme“, kako je naziva Kuhn (2013.), koja se razlikuje od „intelektualne“ jer naglašava mentalitete (pretpostavke) ili osjećaje više nego ideje ili sustave mišljenja. Sociologija i kulturna teorija imale su ključan utjecaj na praksu nove kulturalne povijesti, čiji je središnji koncept reprezentacija²³. Taj koncept implicira da tekstovi i slike, u našem slučaju kazalište, odražavaju ili imitiraju društvenu stvarnost.

Izazovi za istraživanje i pisanje ovoga rada nalaze se, između ostaloga, u mogućnosti primjene socio-kulturnog pristupa istraživanju, kao i u ne toliko brojnoj, ali zanimljivoj i intrigantnoj literaturi koja govori o nedjeljivim vezama kazališta i društva. Naposljetku, istraživačke izazove nalazimo i u stvarnom okruženju kazališta, u kojemu je autorica ovoga rada provela velik dio svoga života, kao posjetiteljica i djelatnica te, zahvaljujući ovome radu, konačno i kao istraživačica.

Kazalište je, tvrdi G. Miletić (1973: 32) više od svih drugih umjetnosti vezano za oblike društvene stvarnosti kao jedina konkretno materijalizirana i živa umjetnost istovremeno. Demokratičnost kazališne umjetnosti paralelna je društvenoj demokratičnosti, ali ne kao sukcesivna povijesna sjenka društva, nego kao dijalektička komplementarnost koja uključuje i „identitet suprotnosti“.

Hauser (1986: 23), na čiju ćemo se sociologiju umjetnosti oslanjati, ali je istraživanjem i propitivati, navodi kako „umjetnost ne počinje kao znanost i ne završava kao takva (...) Dok umjetničko djelo uvijek dostiže cilj, dotle umijeće kao znanje i učenje to nikada ne može“. Susljedno tome, mogli bismo već na početku izraziti bojazan kako ovaj rad ne može dostići cilj, no mi smo ga ipak morali postaviti kako to nalaže struktura znanstvenoga rada. Kako bismo bili uvjerljiviji i dosljedniji u pokušaju ostvarenja toga cilja, pokušali smo nadvladati onu „istraživačevu osamljenost“, o kojoj govori Pavis (2004: 179), te apeliramo na promicanje i širenje rezultata ovoga istraživanja.

Nakon iznošenja temeljnih koncepata i modela istraživanja, koji su utjecali na analitički i interpretativni model, na ovome je mjestu nužno napomenuti da je opći cilj rada artikulirati socio-kulturni pristup u stvaranju case study monografije HNK u Zagrebu kao društvene institucije.

²¹ U Sloveniji je antropološko istraživanje o moći i reprezentaciji nacionalne ideologije u opernim kućama u Mariboru i Ljubljani proveo Kotnik (2010.).

²² NKP razvila se pod utjecajem Habermasa, Derrida, Bahtina, Elias, Foucaulta i Bourdieua.

²³ Časopis što ga pokreće krug oko Stephena Greenblatta nazvan je, s razlogom, *Representations*.

Osnovna istraživačka pitanja stoga su usmjerena na preispitivanje interakcija politike i kulture te društvenih obrazaca ponašanja i stavova vezanih uz HNK kroz sljedeće podjedinice analize: umjetnike, upravu i publiku te arhivske, legislativne i poslovne dokumente, koji otkrivaju utjecaje društvenoga konteksta na unutarnje i vanjsko funkcioniranje kazališta, kao proizvođača kulturnog kapitala i najveće nacionalne kulturne institucije.

Istraživačka pitanja *case studyja* su:

- kako je tekao povijesni kontekst akcija i inicijativa za izgradnju nove zgrade kazališta
- što predstavlja nova urbana cijelina grada i sporovi oko lokacije zgrade
- kakvi su bili utjecaji društvenih elita na odluke o gradnji i uređenju kazališta, odnosno funkcionira li prostor kazališta kao društvena struktura
- kako se odvijalo imenovanje prvoga intendanta i preuzimanje upravljanja
- što je reprezentiralo otvorenje kazališne zgrade i kako se formirao nacionalni identitet u kazalištu
- kako je funkcionirala uprava Stjepana Miletića
- kako je strukturirana kazališna publika s kraja 19. st.
- kakav je položaj umjetnika s kraja 19. st.
- zašto su kulturne politike i dokumenti, poput zakona i strategija, ključni za funkcioniranje i reprezentiranje kazališta u suvremenosti
- kako izgleda suvremena institucionalna struktura HNK u Zagrebu
- kako "unutarnji" dokumenti kazališta formiraju rad HNK
- kako publika procjenjuje i promišlja ulogu i rad HNK
- u kojoj mjeri publika konzumira kulturne i medijske sadržaja vezane uz kazalište
- kako izgleda sociodemografska struktura publike
- što karakterizira životne stilove umjetnika
- koji su stavovi umjetnika o interakciji politike i kulture te kako promišljaju društvenu ulogu kazališta i umjetnika
- kako uprava promišlja kazalište kao instituciju, njene umjetničke dosege, kreiranje repertoara, financiranje kazališta, odnose s vlasnicima i osnivačima, medijima i publikom
- zašto kazalište treba koristiti suvremne marketinške alate i tehnike.

Rad polazi od teze da je društveni kontekst ključan i presudan za djelovanje HNK. Taj ćemo kontekst pokušati osvijetliti na više razina – na makrorazini sagledavat će se političko-društveni povijesni procesi i njihovi produkti u vidu kulturnih politika, dok će nam mikrorazina razotkrivati neke latentne odnose među akterima, ostvariteljima kulturne i kazališne stvarnosti.

HNK u Zagrebu, kao središnja nacionalna kazališna institucija, svojim (programskim) djelovanjem stvara nove društvene obrasce komunikacije između uprave kazališta, umjetnika i publike iz čega proizlazi druga teza rada koja drži da je temeljna društvena uloga i funkcija HNK proizvodnja kulturnoga kapitala, koji služi (re)definiranju statusa kazališta unutar nacionalne kulture.

U radu se preispituje i teza o reprezentaciji nacionalnoga identiteta kroz kazalište, osobito u kontekstu već spomenutih povijesno-političkih procesa kroz (re)konstrukciju simboličke razine, na kojoj se stvaraju polja borbe moći, koja služe za prisvajanje kulturnoga kapitala.

1. 4. Metodologija

1. 4. 1. Odabir i uloga case study istraživačke strategije

Case study je empirijsko istraživanje koje proučava fenomen unutar njegova stvarnoga životnoga konteksta, posebno kada granice između fenomena i konteksta nisu očite. (Yin, 2007.) *Case study* pojedinačnoga fenomena, omogućuje istraživaču da obuhvati njegovo društveno djelovanje u najširem smislu. (Feagin i dr., 1991: 9)

Smatrajući kontekstualne uvjete izrazito relevantnima za naš *case*, HNK, odabrali smo *case study* istraživačku strategiju jer "svako *case study* istraživanje, naime, predstavlja analizu nekoga društvenog fenomena, koji je specifičan u određenom vremenu i u određenom prostoru". (Ragin, 1994: 2, prema Leburic, 2002: 223)

Sve su slike polisemične, tvrdi Barthes (1990.), stoga razmrvljene krhotine kazališne stvarnosti, individualni slučajevi i specifični problemi i situacije čine analitički okvir studije slučaja, sukladno tezi Lincolнове (1994.) kako potragu za velikim naracijama sve više zamjenjuju upravo takve male lokalne teorije.

Razradbu navedene teze nalazimo i kod Stakea (1994.), koji iznosi kako *case study* nije metodološki odabir već odabir objekta, odnosno predmeta istraživanja, ona je kao forma istraživanja definirana na individualnim slučajevima, a ne na metodama koje istraživanje koristi.

Istraživački dizajn *case studyja* postavlja istraživača u empirijski svijet i spaja ga sa specifičnim mjestima, osobama, grupama, institucijama i tijelima značajnim za interpretativne podatke, uključujući dokumente i arhive. *Case study* oslanja se na intervjuiranje, promatranje i analizu dokumenata. (Stake, 1998.)

Isto napominje i Yin (2007: 18), uspoređujući *case study* s historiografskim metodama istraživanja: *case study* oslanja se na mnoštvo istih tehnika kao i povijest, ali obuhvaća dva izvora podataka kojih obično nema u repertoaru povjesničara: izravno promatranje proučavanih događaja i intervjuiranje osoba uključenih u događaje.

Pri izradi rada koristili smo case study mješovitoga tipa, koji obuhvaća sljedeće metode prikupljanja podataka:

1. *promatranje sa sudjelovanjem*
2. *polustrukturirane intervju s upravom i umjetnicima kazališta*
3. *ankete za kazališnu publiku (uključujući pretplatnike)*
4. *analize sadržaja, odnosno tekstualne i vizualne analize višestrukih izvora (fotografija, raznih dokumenata, zakona, izdvojenih publikacija itd.).*

U primjeni te metode, bitno je da se u propitivanju suvremenog fenomena unutar njegova realnoga životnoga konteksta koristimo višestrukim izvorima evidencije. (Leburić, 2002: 232)

Case study istraživanje ovdje ima dvojaku ulogu:

a) *proučiti, prepoznati i izdvojiti važnu arhivsku građu o HNK, kojom se može objasniti društvena uloga i reprezentacija kazališta, djelovanje kazališta kao institucije i drugi društveni procesi u razdoblju izgradnje i prvih godina djelovanja u novoj zgradi kazališta*

i

b) *objasniti suvremenu ulogu kazališta korištenjem metoda promatranja sa sudjelovanjem, intervju za upravu i umjetnike i ankete za publiku. Publiku će se u radu diferencirati na pretplatnike, koje podrazumijevamo kao stalne goste kazališta i one koji nemaju pretplatu.*

Yin (2007: 106) ističe kako valja organizirati analizu registra svake proučavane organizacije, uključujući i proučavanje dokumenata koji su stavljeni *ad acta*. Iako su neki arhivski dokumenti već objavljeni, u radu smo izdvojili one do sada nepoznate, koji daju novi prinos povijesnom aspektu razvoja kazališta. Pri analizi smo nailazili i na određene teškoće, jer su neki dokumenti rukopisni, pa je trebalo komparativno čitati nekoliko pisama istoga autora i uspoređivati rukopis kako bi se moglo ispravno razumjeti sadržaj. Lazarsfeld

(1948.) i Berelson (1952.) navode tri aspekta prema kojima je moguće analizirati neku građu: istraživanje osobina sadržaja, istraživanje osobina autora i istraživanje osobina publike. (Prema Lamza Posavec, 2011.). U našem radu koristili smo sva tri aspekta ovisno o vrsti izvora koji smo analizirali i istraživačkim pitanjima na koja smo tražili odgovore.

Leburić (2002.) primjećuje kako primjenom metode promatranja sa sudjelovanjem terenski rad postaje neprestani proces razmišljanja, koji se obogaćuje teorijskim postavkama. Tu metodu istraživač koristi u dugom vremenskom razdoblju (tjednima, mjesecima ili godinama) bivajući uključen u aktivnosti grupe koju proučava. (Feagin i dr.,1991) Yin (2007.) se, također, slaže s time iznoseći kako istraživači preuzimaju aktivne uloge, od kojih su u dosadašnjim studijama neke podrazumijevale i rad u svojstvu namještenika u organizaciji²⁴. Upravo u tom svojstvu koristila se ta metoda za potrebe istraživanja našega rada. Izvori podataka za istraživanje bili su iz te pozicije dostupniji, a komunikacija lakša.

Tako smo intervjue s upravom i umjetnicima dogovarali i provodili bez većih problema sukladno Yinovim (2007.) tezama kako intervjui u *case studyju* izgledaju više kao razgovori nego strukturirana ispitivanja, otvorene su naravi i ispitanike se može tražiti da ponude vlastito shvaćanje događaja.

Pri vođenju intervjua s upravom vodili smo se za Stakeovim (1995: 66) uputama kako nije uvijek važno uloviti baš doslovna značenja, termine i sve ono što je respondent uistinu rekao, jer dobar istraživač mora znati raspoznati što je to što respondent misli da je važno, a ne ono što on govori i ističe kao važno. Prijepisi s traka pokatkad traju odveć dugo, nisu efikasni, čak budu i nerazumljiviji od govora, a dolaze i puno "poslije konteksta". Dakle, od snimanja na traku ili furioznog zapisivanja odgovora, bolje je pažljivo slušati respondenta, pribilježiti tek nekoliko naznaka i upitati za pojašnjenje. Možda je najvažnije neposredno nakon intervjua sve to odmah obaviti i dati svoj "interpretativni komentar". Intervjue smo snimali, a bilješke i komentare na intervjue sastavili smo, sukladno Stakeovoj uputi, neposredno nakon završetka intervjua, no i naknadno, s "vremenskim odmakom" i ponovnim preslušavanjem snimke, uviđajući koja mjesta treba istaknuti i naglasiti kako bismo mogli odgovoriti na istraživačka pitanja naše studije.

Mjesta prikupljanja podataka bila su HNK, Hrvatski državni arhiv²⁵, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti²⁶ – Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe

²⁴ Ostale uloge podrazumijevale su: stanovanje u susjedstvu koje je predmet *casea* ili neka druga funkcionalna uloga poput pomaganja u trgovini u susjedstvu i uloga ključnog donositelja odluka u organizaciji.

²⁵ U daljnjem tekstu HDA.

²⁶ U daljnjem tekstu HAZU.

– Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta i Odsjek za povijest hrvatske glazbe, Knjižnica Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Nacionalna i sveučilišna knjižnica, Knjižnica Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, Knjižnice Grada Zagreba²⁷, knjižnica Sveučilišta u Beču te internet.

Razlozi priprema koje smo proveli prije posjeta navedenim institucijama višestruki su: neki su čisto praktičnoga tipa, dok su drugi proceduralnoga.

Dostupnost osnovnih informacija na internetu, kao i mogućnosti najave dolaska i narudžbe arhivske građe putem e-pošte olakšali su i ubrzali proces pristupa građi i zaposlenicima. Također, dostupnost digitalizirane građe izrazito nam je koristila i omogućila stvaranje vlastitoga digitalnog *depositoriuma*.

Razgovori sa zaposlenicima institucija bili su također korisni jer su nas upozorili na moguće probleme s kojima bismo se mogli susresti te su nas izvijestili o nekim vlastitim zapažanjima vezanim za arhivsku građu, literaturu ali i sam predmet istraživanja. Baza *e-mail* adresa posjetitelja kazališta, kao i profesionalna te osobna poznanstva omogućili su nam jednostavniji pristup ispitanicima, a donekle i uspostavu povjerenja²⁸ jer "sam kontekst intervjua ovdje je značajan istraživački aspekt". (May, 1993: 93 prema Leburic, 2002: 250).

Priprema je obuhvaćala sljedeće radnje:

- pregled digitalnog repozitorija HAZU – informiranje o fondovima i zbirkama
- najavu dolaska, ispunjavanje prijavnice za istraživanje i snimanje te narudžbu građe u Zavodu za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe, Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta HAZU
- najavu dolaska, ispunjavanje prijavnice za istraživanje i snimanje te narudžbu građe u Zavodu za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe, Odsjek za povijest hrvatske glazbe HAZU
- pretraživanje mrežnih stranica Hrvatskoga muzikološkog društva
- ućlanjenje u HDA i pretraživanje fondova vezanih uz kazalište
- pretraživanje građe – fondova i zbirki na *Arhinetu*
- pretraživanje građe na mrežnim stranicama KGZ
- pretraživanje dostupnosti literature putem *online* kataloga knjižnica i baza podataka

²⁷ U daljnjem tekstu KGZ.

²⁸ Osobito u smislu jamstva anonimnosti.

- informativne razgovore sa zaposlenicima HAZU, HDA, voditeljicom arhive HNK i knjižničarima
- informativne razgovore s tajnicom intendanta/ice, djelatnicima Službe marketinga, prodaje i promocije te Infocentra HNK
- sastavljanje anketnoga upitnika i protokola za publiku
- sastavljanje polustrukturiranoga intervjua za umjetnike
- sastavljanje pitanja za intervju s upravom
- odabir *e-mail* adresa posjetitelja kazališta
- dogovor s posjetiteljima oko termina anketiranja
- dogovor s umjetnicima i upravom oko termina intervjuiranja

Dozvole za objavljivanje arhivskih dokumenata u prilogima radu dobivene su naknadno, nakon završetka pisanja rada.

1. 4. 2. Vremenski okvir i primjena istraživačkih metoda

Početkom kazališne sezone 2007./2008. ostvarile smo suradnju s Odsjekom za sociologiju Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Splitu i provele sociološko istraživanje publike, uprave i umjetnika u HNK u Zagrebu i HNK Split²⁹. Rezultati istraživanja bit će objavljeni u zasebnoj studiji. Za potrebe ovoga rada, analizirali smo neka pitanja iz tog istraživanja, koja se odnose na pretplatnike zagrebačkoga kazališta.

Kako bismo mogli komparativno analizirati neka ključna pitanja, u gotovo jednakom obliku smo ih uvrstili u anketne upitnike za obje skupine (pretplatnike i nepretplatnike).

Za skupinu nepretplatnika anketno smo istraživanje proveli početkom sezone 2011./2012. Intervjue s umjetnicima i upravom vodili smo u sezoni 2008./2009. Arhivsku smo građu, kao i strateške i druge dokumente te literaturu, proučavali kroz više godina. S obzirom da je ovaj rad dobivao konačan oblik tijekom 2014. i 2015. godine, neka je poglavlja bilo nužno nadopuniti sadržajima (i kontekstom) koji su nastajali nakon 2011. godine, a izuzetno su važni za cjelovitost rada.

Metoda promatranja sa sudjelovanjem primjenjivana je od 2007. godine s prekidom u kazališnoj sezoni 2010./2011.

Koristili smo višestruke izvore evidencije, koji se odnose na isti niz istraživačkih problema kako bismo došli do vjerodostojnih zaključaka studije.

²⁹ Voditeljica istraživačkoga projekta je prof. dr. sc. Anči Leburić, a koautorice istraživanja su Mirna Bandov, mag. soc. i Blanka Roknić, mag. soc.

U korpus izdvojene arhivske građe ušlo je ukupno 36 izvora različitih vrsta: pisma, potvrde, fotografije, zapisnici, ugovori i nacrti ugovora, novinski članci, portret, popis prinosa za izgradnju zgrade, polemika, računovodstveni izvadak, publikacije kazališta i zemaljske vlade, što uključuje: program svečanosti otvorenja zgrade i izvođeni dramski tekst, spomenknjigu kazališta i tri broja *Kazališnih godišnjaka*.

Građa je izdvojena iz fonda (br. 893) *Acta Theatralia* HDA, *Zbirke Hrvatskoga narodnoga kazališta u Zagrebu* i fonda *Stjepan Miletić* Odsjeka za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU. Na mrežnim stranicama Digitalizirane zagrebačke baštine KGZ koristili smo se *Zbirkom elektroničkih izdanja raritetnih knjiga iz zbirke starih knjiga i rukopisa RARA* i zavičajnom zbirkom *Zagrabiensia* i *Zbirkom elektroničkih izdanja novina i časopisa iz zbirke Gradske knjižnice koji su izlazili u Zagrebu u drugoj polovini 19. i početkom 20. st.*

Priroda izvora kao jedinica analize zahtijevala je različite tehnike: većina ih je obrađena kvalitativnom analizom sadržaja deskriptivnoga tipa, a neki su, djelomično ili u cijelosti, transkribirani za potrebe našega rada. Mješovitu, kvantitativnu i kvalitativnu, analizu primijenili smo na tri broja *Kazališnih godišnjaka*, kako bismo pokušali procijentirati trendove vezane uz ondašnju kazališnu publiku. Za tu smo analizu izdvojili sljedeće varijable: ukupan broj godišnjih izvedaba, broj premijera, broj izvedbi po sniženim cijenama, broj besplatnih izvedbi za srednjoškolske učenike, broj besplatnih izvedbi za seljake/pučke klasične predstave, broj zakupljenih loža (u par i nepar "predbrojci"), cijene najskuplje i najjeftinije ulaznice za dramu i cijene najskuplje i najjeftinije ulaznice za operu ili operetu.

Promatranje sa sudjelovanjem obuhvaćalo je praćenje procesa rada u kazalištu, proučavanje službene dokumentacije i kazališnih izdanja, čitanje *e-mailova* i *press-clippinga*, sudjelovanje na sastancima i sjednicama, formalne i neformalne razgovore sa zaposlenicima, honorarnim suradnicima, čelnicima drugih institucija, novinarima, fotografima, predstavnicima vlasnika i osnivača. S obzirom na to da smo se metodom služili tijekom nekoliko kazališnih sezona, bilješke nisu sastavljane svakodnevno jer nam cilj nije bio pisati "događajnicu", već analitičke komentare, koji će zadovoljiti ciljeve istraživanja.

Ti će komentari osobito biti vidljivi u deskriptivnoj analizi dokumenata iz suvremenoga doba s namjerom implikacije sociološkoga konteksta, koji ćemo empirijski znanstveno elaborirati analizom anketnog istraživanja publike te analizom polustrukturiranih intervjua s upravom i umjetnicima.

Istraživanje anketnog³⁰ tipa primijenjeno je kod publike kao osnovna istraživačka metoda. Ciljana populacija za planiranje uzorka bila je kazališna publika grada Zagreba, osnovni skupovi bili su (upisani) pretplatnici i oni koji ne kupuju pretplatu. Okvir za izbor uzorka drugoga skupa bili su oni koji su u posljednjoj sezoni barem jednom posjetili HNK. Tako smo ostvarili neprobabilističke prigodne uzorke jer se naše istraživanje odnosi na razmjerno malen dio opće populacije, definiran zajedničkim ponašanjem – posjećivanjem HNK.

Kao tehnike anketiranja publike kombinirane su terenska anketa i anketa putem interneta. Terenska anketa obuhvatila je poduzorak pretplatnika od ukupno 201 ispitanika. Ispitivanje je obavljeno u i ispred prostora HNK tijekom upisa pretplate. Pri ispitivanju nepretplatnika, korištena je *online* anketa za uzorak od 101 ispitanika, dok smo terensku anketu realizirali sa ukupno 6 ispitanika u dogovorenom terminu u prostoru njihovoga doma. Ti su ispitanici zahtijevali terensku anketu zbog toga što se ne služe internetom (n=4) ili su slabovidni (n=2). Od mjernih instrumenata korišten je pismeni upitnik, koji je pri terenskom ispitivanju upotrijebila istraživačica u direktnom kontaktu s ispitanikom/icom, bilježeći dobivene odgovore u prethodno pripremljen protokol. *Online* anketa automatski je pohranjivala odgovore u *Excel* tablicu. Podaci iz protokola također su naknadno upisivani u *Excel* tablicu. Analiza podataka obavljena je u programima SPSS i *Excel*, u kojima su stvarane tablice i dijagrami.

Anketni se upitnik za skupinu nepretplatnika sastojao od ukupno 32 strukturirana pitanja, od kojih je 5 bilo otvorenoga, a 27 zatvorenoga tipa.

Za skupinu pretplatnika anketni upitnik je strukturiran od ukupno 33 pitanja, 6 otvorenoga i 27 zatvorenoga tipa. Za potrebe ovoga rada, koristili smo i analizirali samo ona pitanja koja su bila jednaka ili slična pitanjima za nepretplatnike.

Intervjui s upravom i umjetnicima dogovarani su pojedinačno i obavljani su u prostoru HNK izvan radnog vremena ili za vrijeme dnevne stanke. Pristanak na suradnju u istraživanju dala su dva od ukupno pet članova uprave. Kako se točan broj stalno zaposlenih i honoriranih umjetnika/ca mijenja ovisno o projektima, našim smo istraživanjem željeli obuhvatiti obje skupine. Realizirano je ukupno deset intervju s umjetnicima/cama.

Od mjernih instrumenata za skupinu uprave korišteni su audiozapisi i bilješke istraživačice, dok su za skupinu umjetnika korišteni audiozapisi i transkripti kao njihovi doslovni prijepisi, koje ćemo priložiti radu.

³⁰ Upitnici se nalaze u prilogima rada.

Konstruirali smo polustrukturirane intervjuje za obje skupine s odgovorima većinom otvorenog tipa³¹, kako bi, prema Yinovoj (2007.) preporuci uloga ispitanika prelazila u ulogu izvjestitelja. Slijedom toga, članovi uprave su (prema upitniku) odgovarali na ukupno 20 pitanja, no tijekom intervjuiranja nadošlo je i još nekoliko potpitanja s ciljem obogaćivanja verbalnoga izvještaja. Skupina umjetnika odgovarala je na ukupno 37 pitanja, no na neka su pitanja uskratili odgovore, navodeći kako "ne znaju", "ne mogu procijenti", "ne razmišljaju o tome", "ne žele odgovoriti", "ne razumiju zašto to pitamo", "ne osjećaju se kompetentnima za raspravu" (*o tom pitanju*, op.a.) i sl.

³¹ Upitnici su u prilogima rada.

2. PROSTOR KAZALIŠTA KAO POLJE BORBE ZA MOĆ

U ovome poglavlju prikazat ćemo prostorne strukture u kojima se krajem 19. st. razvija zagrebački Donji grad, odnosno dinamiku i problematiku oblikovanja novoga urbanog prostora i razmještanja mjesta u njemu. Također, istražiti ćemo na koje su načine djelovali akteri, pripadnici političke i kulturne elite, što su uzrokovali njihovi međusobni doticaji i kako su donošene presudne odluke za izgradnju novoga kazališta te što taj (novi) prostor grada reprezentira?

Analizom arhivskih izvora otkrit ćemo neke od tih procesa i iznijeti nove spoznaje o manifestnim i latentnim odmjeravanjima snaga moći kulturne i političke elite onoga vremena, koja u Hrvatskoj, s obzirom na monarhističko uređenje, stoji najčešće u opreci, pa čak i onda kada su kulturni akteri dio političke strukture.

Pokazat ćemo kako vanjski izgled zgrade kazališta stoji u opreci s unutarnjim uređenjem, koja neće, pokazat će se već pri useljenju, zadovoljavati neke bitne tehničke karakteristike, a nadoći će i veći konstrukcijski problemi nastali zbog ubrzane gradnje.

Smatramo kako će ovaj dio rada zaokružiti dosadašnje spoznaje, ali i dati uvid u neke nove aspekte razvoja prostora grada te djelovanja političke i kulturne elite, kojima je prostor kazališta služio za prevlast i prezentaciju vlastitih ideologija.

2. 1. Manifestni odrazi borbe za moć u povijesnom i prostornom kontekstu

Izgrađena u samo sedamnaest mjeseci nova zgrada kazališta svečano je otvorena 14. listopada 1895. u 14:00 sati poslijepodne. Pred okupljenim mnoštvom car Franjo Josip simbolično je završio radove udarivši srebrnim čekićem, kojega je za tu prigodu izradio hrvatski kipar Robert Frangeš Mihanović.

Kako bi se detaljnije osvijetlio društveni angažman aktera, čiji je uporan aktivistički, politički, umjetnički ili neki drugi profesionalni rad bio pretpostavka za izgradnju nove kazališne zgrade, kao i prostor na kojemu je ona izgrađena, potrebno je uz pomoć arhivskih dokumenata, fotografija iz druge polovice 19. st. i dostupne literature o povijesti razvoja grada Zagreba dati uvid u stanje i namjenu istoga prostora u desetljećima prije izgradnje zgrade kazališta te varijante uređenja i sporove oko lokacije, koji su prethodili gradnji monumentalne zgrade kazališta, koja i danas funkcionira kao simbol "nacionalnoga hrama umjetnosti".

Kako navodi Batušić (1995: 50), u drugoj polovici 19. st. dolazi do naglog razvitka europskih gradova. U mnogima od njih grade se nove urbanističke cjeline, najčešće u

historicističkom stilu ³², a među brojnim palačama, javnim zgradama i privatnim rezidencijama, grade se i nove kazališne zgrade³³.

U drugoj polovici 19. st.³⁴ i u Zagrebu sazrijeva svijest o značenju, položaju, dimenzijama i obliku središta Donjega grada, koje će se promišljati kao projekt perivojskoga okvira poput budimpeštanskog Andrassy úta i bečkoga Ringa³⁵. Knežević (1996.) iznosi kako projekt nikada nije razrađen urbanističko-arhitektonskim natječajem, te se provodio stjecajem okolnosti, odnosno prema odlukama o gradnji kapitalnih kulturnih i upravnih objekata.

Godine 1856. na livadi uz južno krilo samostana Milosrdnih sestara, i pokraj otvorenoga korita potoka Tuškanca, izgrađena je zgrada u *Rundbogenstil*u arhitekta Ludwiga von Zettla namijenjena za bolnicu Milosrdnih sestara, koja to nikada nije postala. U zgradi i dvorištu Trgovačko-obrtnička komora u Zagrebu organizirala je 1864. godine prvu Hrvatsko-slavonsko-dalmatinsku gospodarsku izložbu³⁶, a razdoblju od 1869. do 1881. u zgradu je useljena Državna tvornica duhana.

Godine 1872. stočno sajmište premješteno je s današnjeg Trga Nikole Šubića Zrinskog, koji se tada preuređuje u perivoj, na blatnjavu livadu ispred tvornice duhana. Sve do 1890. godine prostor pred zgradom služi kao gradsko stočno sajmište i tržište građevinskim materijalom na sjevernom dijelu trga.

Na istočnoj strani trga 1874. godine je prema projektu Janka Jambrišaka, podignuta građevina, danas zgrada izdavačke kuće Školska knjiga, a nekoliko godina kasnije na istoj strani gradi se zgrada *Hrvatskoga gospodarskog društva* arhitekta Franje Kleina.

Tvornica duhana je 1881. godine premještena u Tvorničku ulicu³⁷ a 1882. godine zgrada je dodijeljena Zagrebačkom sveučilištu.

³² Za preispitivanje teze vidi Schorskeove (1997.) nalaze o gradnji Beča u 19. st.

³³ Nove kazališne zgrade izgrađene su u Zadru (1865.), Dubrovniku (1865.), Osijeku (1866.), Šibeniku (1870.), Varaždinu (1873.), Rijeci (1885.) i Splitu (1893.).

³⁴ Historicizam se u Zagrebu, zbog perifernog položaja zemlje i specifičnih gospodarskih i kulturnih prilika, javlja nešto kasnije nego u Beču, Pragu i Budimpešti. (Damjanović, 2012.)

³⁵ O nastajanju Ringstrasse kao vizualnom izrazu jedne društvene klase piše Schorske (1997: 45). Beč je za razliku od Berlina i drugih industrijskih gradova na sjeveru, sačuvao svoju baroknu privrženost otvorenim prostorima. Parkovi se nisu više koncipirali samo u jeziku geometrije, nego također i po fiziološkim, organskim shvaćanjima omiljenim u 19. st. U Beču se izmješta vojni kompleks kako bi nastao Ring sa zgradama javne i stambene namjene.

³⁶ Izložba je obuhvatila cijelo gospodarsko i kulturno stanje ondašnjeg Zagreba i cijele "trojedne kraljevine", čime se komora „doista prodičila pošto joj je taj pokus posvema za rukom pošao“. (50. godišnjica, 2009: 25).

³⁷ Današnja Klaićeva ulica.

U razdoblju od 1882. do 1888. građena je na zapadnoj strani trga Kraljevsko zemaljska obrtna škola³⁸, a 1884. godine izgrađen je dom gimnastičkog društva *Hrvatski sokol* i pjevačkog društva *Kolo* prema revidiranom projektu arhitekta Matije Antolca. Godine 1888. trg je omeđen još jednom zgradom s jugoistočne strane - Hrvatskim učiteljskim domom, arhitekta Lea Hönigsberga, a 1891. godine na sjeverozapadnoj strani trga izgrađena je, prema projektu Kuna Waidmana, zgrada Narodnih novina u kojoj danas djeluje Leksikografski zavod Miroslav Krleža.

Godine smo ovdje nabrajali ne kako bismo zamarali tekst nego kako bi se prikazala dinamika gradnje i oživljavanje trga novom arhitekturom, uglavnom javne namjene.³⁹ Uočljiva je brza prenamjena funkcija zgrada, kojima se izmješta industrijska namjena i daje obrazovno-kulturna. Knežević (1996.) smatra kako se upravo tijekom ovih procesa počinje formulirati i predodžba nacionalne metropole kao središta reprezentativnih institucija nacije.

Konačno, godine 1890. sajmište je preseljeno na privremenu lokaciju⁴⁰ a 1891. postavlja se na istome mjestu, prema projektu Milana Lenucija i Janka Grahora, jubilarna Gospodarsko-šumarska izložba hrvatsko-slavonskoga gospodarskog društva, koje je slavilo pedesetu godišnjicu svoga postojanja. Ban Khuen-Héderváry svečano ju je otvorio 15. kolovoza. Osim bogatim izlošcima, izložba se proslavila i brojkom od 450 000 posjetitelja u kratkom razdoblju trajanja (od 15. kolovoza do 15. listopada 1891. godine), čime je „oživila bijeli Zagreb kao nikada prije” (50. godišnjica, 2009: 66). Uz stalnu izložbu održavale su se i kratke izložbe cvijeća, voća, povrća, stoke, svinja i peradi, a u neposrednoj blizini odvijala se i međunarodna izložba uljenih slika.

Prostor trga bio je, dakle, društveno žarište, kojim je cirkulirao iznimno velik broj ljudi za tadašnju veličinu grada Zagreba, koji je prema popisu iz 1890. godine brojio 57 690 stanovnika⁴¹.

U devedesetim godinama 19. st. na izrazito bitnim funkcijama za arhitektonski i kulturni razvoj grada nalaze se Isidor Kršnjavi - kao predstojnik Vladina Odjela za bogoštovlje i nastavu i Milan Lenuci - kao predstojnik Građevnog ureda Gradskog poglavarstva Zagreba. Oni će svojim radom i utjecajem posredno i neposredno oblikovati novi prostor Sveučilišnoga trga, koji će uskoro od periferije i blatnjavoga sajmišta postati reprezentativnom cjelinom i novim obrazovno-kulturnim središtem grada.

³⁸ Danas Škola primijenjene umjetnosti i Muzej za umjetnost i obrt.

³⁹ Također, neke ćemo spomenute arhitekta i projektante susretati i kao kazališnu publiku onoga vremena.

⁴⁰ Današnji Rooseveltov trg.

⁴¹ Podatak prema Šidak, Gross, Karaman, Šepić, 1968.

Ipak, zamisao o gradnji nove zgrade seže nešto ranije u 19. st. Barun Eduard Jelačić Bužimski oporučno je ostavio svoje imanje u Ugarskoj i zemljište na Ilici⁴² za osnivanje zaklade i gradnju pet ustanova, od kojih bi jedna bila kazalište. S obzirom na već navedeno izmještanje društvenog života s Gornjega na Donji grad, oko čega nije bilo značajnijih sporenja, očekivalo se da će se nova kazališna zgrada nalaziti u novoj donjogradskoj jezgri. No, oko točne lokacije vodit će se žučne diskusije daljnja dva desetljeća. Ime bečkoga arhitekta Helmera spominje se od samoga početka inicijative jer je njegov prvi prijedlog napravljen upravo za lokaciju iz oporuke baruna Jelačića na Ilici.

U veljači 1880. odstupa s banske dužnosti Ivan Mažuranić, a ban postaje grof Ladislav Pejačević, koji za vladina povjerenika za kazalište imenuje dr. Marijana Derenčina, šefa pravosuđa, pravnog stručnjaka i dramskog pisca. Derenčin je započeo akciju podizanja nove zgrade i aktivno se zalagao za ostvarenje ideje te je nakon izrade elaborata o financiranju troškova gradnje, uz banovo odobrenje, pokrenuo sabirnu akciju i uputio proglas hrvatskom narodu s obrazloženjem potreba gradnje nove kazališne zgrade. Ideja je bila da se obveže 10 000 "rodoljuba" na izdvajanje 30 ili više novčića mjesečno. Formiran je *Odbor o poslu građenja zemaljskog kazališta*, s Derenčinom na čelu, koji je potvrdio tvrtku *Fellner i Helmer* za projektanta i koji je u Sabor uputio *Zakon o građenju novog zemaljskog kazališta*.⁴³ Derenčin naposljetku nije uspio u svome naumu te je ideja neko vrijeme bila zanemarena. (Enciklopedija Hrvatskoga narodnoga kazališta u Zagrebu, 1969: 109)

Pitanje gradnje novoga kazališta ponovno će se pokrenuti krajem istoga desetljeća. Isidor Kršnjavi podnio je 1889. godine banu Khuenu interpelaciju kojom pita hoće li biti gradnje. Ban mu je odvratio kako mu milosrdna braća čine poteškoće i zahtijevaju da njihovu zgradu na Jelačićevu trgu otkupi ili općina ili zemlja, a oni će s tim novcem izgraditi novu zgradu bolnice. Ban je to odbio i izjavio kako će on izgraditi zemaljsku bolnicu koja će milosrdnoj braći oduzeti bolesnike. (Kršnjavi, 1986: 16) Osim o ovoj, raspravljalo se o još trima lokacijama: već spomenutoj ostavštini baruna Jelačića na Ilici, Zrinjevcu i Sajmištu.

Raspravljajući o nepogodnostima lokacije na Sajmištu spominjalo se kako je „prostor udaljen od središta grada, da je trg otvoren pa će sjeverac smetati i gledateljima i umjetnicima, da je blizu željeznička pruga na Savskoj cesti, pa bi fućkanje parastrojeva moglo narušavati mir i tišinu potrebnu za pokuse i predstave“. (Batušić, 1995: 22)

⁴² Današnji Oktogon.

⁴³ Zakon je donesen 21.10.1881. godine.

Miletić piše članak "Kazališno pitanje" (Hrvatska, 7.11.1889.) u kojemu raspravlja o mogućim lokacijama za gradnju novoga kazališta i zalaže se za lokaciju na Ilici, centralno postavljenu kao što je u Pragu Narodni divadlo. Nešto kasnije piše banu o nepriličnoj lokaciji kazališta na Sajmištu jer "leži apsolutno na periferiji grada, u mrtvoj četvrti, među školama i zavodima, vrtovima i željezničkom prugom". (Miletić, 1978: 215)

Knežević (1994: 178) smatra kako u ovoj polemici dolazi do polarizacije svijesti: dok se jedni akteri u skladu s prihvaćenom idejom o perivojskom slijedu zalažu da se sajmišni trg uredi kao perivoj, drugi takvom *ukrasnom trgu* (*Schmuckplatz*) ili *skveru* (*Gartenplatz*) pretpostavljaju reprezentativni *arhitektonski trg* (*Architekturplatz*).

Milan Lenuci razrađuje ideju o monumentalnom parkovnom okviru donjega grada. Lenuci je još 1882. izradio četiri varijante uređenja Sajmišta u perivoj. Povod je bio zahtjev Akademskoga savjeta sveučilišta⁴⁴ da se s trga ukloni stočno sajmište, trg uredi kao perivoj i preimenuje u Sveučilišni trg. Helmer je 1886. godine prigodom ocjene trga kao mogućeg mjesta kazališta obilježio arhitekturu zgrade *Sokola* i *Kola* neuglednom⁴⁵. (Knežević, 1996.)

Nadalje, darovanje gradilišta za kazalište te iste godine predodredilo je i značenje i oblikovanje trga unatoč drukčijim planovima, težnjama, prijedlozima i odredbama. Naime, Odredba regulatorne osnove iz 1886. nalaže gradnju kazališta u Ilici. No, ban je uputio službeni upit Gradskom poglavarstvu Zagreba o besplatnom ustupu gradilišta za kazalište na Sajmištu, na koji je dobio privolu zastupstva 22. 4. 1886. (Knežević, 1996.). Pitanje lokacije za bana vjerojatno je već tada bilo riješeno, iako će, u prilično demokratskom duhu, sazivati savjetovanja oko lokacije gradnje.

Sagleda li se širi kontekst, uočljivo je kako je ban imao prećih stvari za rješavanje te je odluku izgradnje kazališta odgađao.⁴⁶ Tih godina ban radi na gušenju političke opozicije, ponajprije pravaša i neovisnih narodnjaka, pritisci se čine i na biskupa Strossmayera i Jugoslavensku akademiju. Usporedno sa slomom opozicije, dolazi do nazatka realističke

⁴⁴ Koje je, naveli smo, iste godine preseljeno u Zettlovu zgradu.

⁴⁵ Kasnije će upravo on i Fellner nadograditi zapadno krilo zgrade, koje će služiti kao kotlovnica i spremište kulisa kazališta. Prostor se i danas koristi za kotlovnicu, mušku i žensku garderobu, krojačnice, postolarnicu, odjel videa, računovodstvenu službu, baletnu dvoranu i baletnu direkciju te arhivu. S kazališnom zgradom zapadno krilo *Kola* povezano je podzemnim hodnikom, što se uobičajeno navodi kao "kazališni kuriozitet". Spremište kulisa premješteno je polovicom 20. st. u današnju Adžijinu ulicu.

⁴⁶ Kako navode Šidak i dr. (1968: 134), 1885. godine dolazi do izbijanja tzv. arhivske afere – ban Khuen je potajno prebacio komorske spise zagrebačkog arhiva u Budimpeštu, što je izazvalo veliko ogorčenje i skandale. Bana je fizički napao u Saboru, udarcem u nogu, jedan pravaški poslanik.

književnosti (Šidak i dr. 1968: 135) a nakon provedene ankete o financijskom stanju u kazalištu, 1889. godine odredio je ban da se raspusti opera i opereta.

S druge strane, Khuen u svoju Vladu dovodi nekadašnjeg Strossmayerova bliskog suradnika, Kršnjavog. Nakon preuzimanja dužnosti predstojnika Odjela za bogoštovlje i nastavu, 1891. godine, Kršnjavi u svoj plan rada pod točku 6. stavlja otvorenje kazališta. (Kršnjavi, 1986: 29) Čorkalo u predgovoru *Izabranih djela Isidora Kršnjavog* (2003: 27) ističe kako su njegov rad nadahnuli obzori bečke prijestolnice i talijanske renesanse, a omogućili ga Strossmayer i Khuen, kojemu je Kršnjavi vještima manevrima izvlačio novac iz državne blagajne vraćajući ga hrvatskome narodu u oplemenjenom ruhu. Isto potvrđuje i Damjanović (2012.), navodeći kako je posljednje desetljeće 19. st. vrijeme najvećeg procvata hrvatske kulture i doba goleme građevinske aktivnosti. Utjecaj i predan rad Kršnjavog urodili su plodom i u vezi s gradnjom kazališta.

Kršnjavi (2003.) svjedoči kako je pozvao Helmera u Zagreb kako bi s njime pregovarao o gradnji novoga Glazbenoga zavoda, no naglo i gotovo spontano otišao je s predstojnicima Stankovićem i Kleinom banu reći mu da je Helmer pred vratima i moliti ga da se počne graditi novo kazalište. Ban je primio Helmera i odobrio gradnju. Helmer i Fellner potkraj 1893. godine projekt prezentiraju Vladi. Iako se dana 5. siječnja 1895. potpisuje ugovor o gradnji kazališta s Helmerom i Fellnerom, još uvijek se buduća lokacija intenzivno preispituje kroz ankete i ekspertize mogućih lokacija.⁴⁷

Ban održava konferencije s trideset gradskih zastupnika, vodećih stručnjaka i političara, predstojnikom Vladina građevinskog odsjeka, Jurjem Augustinom i zemaljskim mjernikom Marcelom pl. Kuševićem. Napokon je u travnju donio odluku o gradnji kazališne zgrade na središnjoj plohi Sveučilišnoga trga, koji je Lenuci zamislio kao perivojski parter.

Nastojanje sagledavanja cjeline zasluga je Milana Lenucija⁴⁸. Ban je, prema zapisu Kršnjavog (1982.), dozvolio da se projekt izgradnje pokaže kazališnoj upravi i intendantu Miletiću, koji su ih pregledali i dali primjedbe. Kršnjavi ih je pokušao "razbistriti", ali su

⁴⁷ O kojima detaljno izvještava Knežević (1996.).

⁴⁸ "Štuke informacije o regulacijskim osnovama „za uređenje Sveučilišnoga trga i produljenje tog trga do botaničkog vrta“ te „za perivoj produljenog Akademikoga trga do kolodvora drž. željeznice“ iz 1894. – koje se nažalost nisu sačuvala ili pronašla – svjedoče o nastojanju sagledavanja cjeline. Kako u to doba nije postojao utvrđen sadržajni program za nove trgove, osnove nisu ni mogle imati značenje detaljnog oblikovanja. One izražavaju idealnu predodžbu cjeline, nadahnutu optimističkim nabojem te godine velikih planova - o gradnji kazališta, foruma I. Kršnjavoga, postavi spomenika Preradoviću - *dara Stjepana Miletića (op.a)* i ostalim više ili manje određenim željama opremanja Zagreba kao 'glavnog grada' kraljevine". (Knežević, 1994: 180)

ostali pri svome i uputili ih pismeno. Miletić nije zadovoljan zgradom, a njegovi prigovori su sljedeći: bez natječaja je išla gradnja, a mogao se i koji "domaći ili slavenski graditelj naći" (Miletić, 1978: 214), fasada se u svim Fellnerovim i Helmerovim zgradama kazališta "dosadom ponavlja bez obzira na obilježje grada i okolice, te im sve izlazi na isti kalup, i što takova barokna ornamentika već a priori isključuje svaki monumentalitet građevine, te joj podaje neki provizorni karakter, a s druge strane, što dakako lažnu luksurioznost gledališta (jer je sav materijal, gips, štukatura, cement, a gotovo nigdje nema kamena) žele nadoknaditi štednjom na pozorišnoj uredbi, uredskim prostorijama i garderobama, što je kod svakoga glumišta konačno ipak najvažnije". (Miletić, 1978: 215). Konačno, sva im kazališta nalikuju "kao jaje jajetu" a "zgrada je premala za lokaciju, bez impozantne loggije, s otvorenim balkonom, nipošto zgrada koja bi označavala hram hrvatske Talije". (Miletić, 1978: 215) Unatoč svim primjedbama uprave i političke opozicije, ban ne odustaje od lokacije na Sveučilišnom trgu.

Prvi kamen nove zgrade kazališta položen je 15. svibnja 1894. godine, a kazalištem je Sveučilišni trg, prema Knežević (1996.) postao ne samo "kulturno središte" kako je to 1894. prognozirao ban Khuen, nego i snažno urbano žarište, koje će ubrzati izgradnju i urbanizaciju neuređenih dionica perivojskog okvira donjogradskog središta grada. Izgradnjom kazališne zgrade u raskošnom neobaroknom stilu, postiže se teatralizacija prostora trga i drugih mjesta na njemu, osobito kavana, što je detaljno istražila Sabotić (2007.).

2. 1. 1. Analiza izvora – izdvojene arhivske građe

Izvor br.1. **HDA, 893 *Acta Theatralia*; kut. 18. Potvrde o prinosima za izgradnju zgrade kazališta na ime Marcel Kušević.**

Izvor br. 2. **HDA, *Grafička zbirka*, inv. br. 463, portret Marcela Kuševića.**

Dokumenti potvrde prinosa za izgradnju zgrade izgledaju kao tiskani "bonovi", kojima u zaglavlju stoji "Gradnja narodnoga kazališta", a tekst glasi:

"Gosp. Kušević Marcel platio je 30 novč. u ime prinosa za gradnju novoga zemaljskog kazališta u Zagrebu za mjesec travanj 1884. Ovu namiru treba čuvati".

Za povjerenika je potpisan Hribar. Ime, prezime, mjesec i godina nadopisivani su (na "prazne crte") rukom.

Zanimljivo je kako smo izvorni dokument pronašli upravo na ime Marcela Kuševića za kojega je poznato da je aktivno sudjelovao u anketi, odnosno savjetovanju koje je proveo ban Khuen 1894. godine. Izvor nam pokazuje da je iste godine Kušević uplaćivao prinose za izgradnju nove zgrade kazališta. Dostupna literatura navodi da je Kušević bio zemaljski mjernik, te nositelj titule plemeniti. U grafičkoj zbirci HDA, uz portrete poznatijih povijesnih ličnosti, nalazi se i njegov portret. Kušević, osim što profesionalno od 80-ih godina 19. st., kako navodi Vujasinović (2007.), radi kao mjernik na uređenju rijeke Save, aktivni je doprinositelj novčanih sredstava u sabirnoj akciji. Dokument nam potvrđuje da sudjeluje s trostruko višim iznosima od 30 novčanica mjesečno, koliko je utvrđeno kao minimalan iznos doprinosa.

Iz Kuševićeva sudjelovanja u Khuenovoj anketi i plaćanju doprinosa možemo zaključiti da je nastojao privatno, kao građanin, i profesionalno, kao mjernik, poduprijeti izgradnju nove zgrade kazališta.

Izvor br. 3. **HDA, 893 Acta Theatralia; kut. 18. Popis sabiranja doprinosa za izgradnju kazališta iz 1881., 1882., 1883., 1884., 1885., 1886., 1887. godine s neispunjenim kontrolnim arkom.**

Potpisanog Hribara, kao povjerenika iz prethodno analiziranog dokumenta nalazimo i u dokumentima Građevinskog odsjeka Kraljevske vlade gdje na više mjesta stoji potpisan pod tekstom naslovljenom na Visoko predsjedništvo Kraljevske zemaljske vlade, u kojemu, za pojedine mjesece tijekom navedenih godina potpisuje slanje određenog iznosa sakupljenih prinosa. Primjerice, navodi kako šalje iznos od 4 forinte i 50 novčanica kao prinos za mjesec svibanj 1885. od činovnika "gradjevnoga odsjeka za gradnju novoga zemaljskoga kazališta".

Uz taj dokument nalazi se i kontrolni arak povjerenika za prikupljanje sredstava, koji nije popunjen, a sadrži tiskanu opasku: "Ovaj arak vode povjerenici za svoju porabu, a koncem godine šalju ga na reviziju kazališnom odboru u Zagrebu, koj će ga uz potvrdu o primitcih vratiti g. povjereniku".

Sabirna je akcija, dakle, bila dobro organizirana, vodila se mjesečna evidencija, koja se krajem godine kontrolirala, a za uplatu su se izdavale potvrde. Dokument nam potvrđuje da su građani aktivno sudjelovali u pokušaju sakupljanja financijskih sredstava za gradnju kazališta.

Izvor br. 4. **HDA, 893 Acta Theatralia; kut. 18. Članak - Postavljanje temelja hramu naše umjetnosti; Jutarnji list, 12. 3. 1934.**

Iz prethodno analiziranih vrela možemo zaključiti kako je Hribar bio povjerenik za prikupljanje u Građevnom odsjeku Vlade, u kojemu je radio Marcel Kušević kao mjernik.

Utvrđujemo da su uz poznate članove onodobnog društva, nama danas nepoznati građani podupirali sabirne akcije, uplaćujući novčana sredstva, što spominje i Jutarnji list od 12. ožujka 1934. u članku pisanom povodom četrdesete obljetnice postavljanja temelja kazališta:

”Bila je to ogromna senzacija za Zagrepčane. Ljudi su hodočastili na mjesto gradnje, promatrali mnogobrojne radnike i s velikim interesom pratili svaki metar njenog napretka. Tada je još svima bilo jasno, da je nova kazališna zgrada nastala nakon mnogih borba i žrtava, ali danas, prolazeći kraj kazališta, malo ih je, koji misle na ta vremena. Pa ipak! Veoma velik broj naših sugradjana poznaje gotovo u tančine te borbe, sudjelovao je možda i u sabiranju za novčane priloge i tim je bio dionikom velikog rada na izgradjivanju naše nove kazališne zgrade”.

Iako je uloga Kršnjavog za konačnu odluku o gradnji kazališta bila ključna, nova zgrada kazališta građena je, dakle, ne samo zaslugom i financijama Zemaljske vlade, već je inicijativa, kao i financijska osnova potpomagana ”odozdo”, iz naroda predvođenog pojedincima s rodoljubnim težnjama.

Izvor br. 5. **HAZU, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe, Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta. Zbirka Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu. Koverta godine 1894. Ugovor o projektiranju zgrade kazališta.**

Ugovor o projektiranju nove kazališne zgrade u Zagrebu datiran je, kako je poznato iz literature, na 5. siječnja 1894. godine, a kao potpisnici stoje ban hrvatsko-slavonsko-dalmatinski Khuen-Héderváry i F. Helmer za tvrtku *Fellner i Helmer*. Kako navodi čl. 1. Ugovora zgrada će biti završena do 1. listopada 1895., a izgradnja neće, stoji u čl. 2. prijeći iznos od 500 000 forinti. U Čl. 5. navodi se da naknada arhitektima iznosi 5 % ukupnih troškova, odnosno maksimalno može iznositi 25 000 forinti.

Ugovor je sastavljen na njemačkom jeziku u Beču, a potpisan u Zagrebu.

Smatramo kako se s odlukom o gradnji zgrade odugovlačilo te je ugovor potpisan prekasno, što je naštetilo kvaliteti gradnje. Obveza o krajnjem roku za završetak gradnje

ukazuje na težnju političke elite da se ban Khuen caru predstavi kao uspješan vladar, koji po uzoru na Beč i Budimpeštu fin de sièclea, stvara u Zagrebu nove javne, reprezentativne prostore.

Izvor br. 6. HAZU, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe, Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta. Fond *Stjepan Miletić*. Fotografija projekta kazališta iz 1881. godine.

Ovaj projekt, koji su 1881. godine učinili Helmer i Fellner, podsjeća na zgradu *Staadstoper* u Beču. Na pozadini fotografije stoji tekst:

”Prvi projekt za novo kazalište 1881., koje je imalo biti smješteno u Ilici, ondje gdje se nalazi današnji Oktogon. U paviljonima lijevo i desno imala je biti smještena kavana i restauracija.⁴⁹ Lijevo, na mjestu današnjeg Nebodera, nalazila se stara bolnica, zgrada desno još postoji: knjižara Mladost”.

Projekt na Ilici, o kojemu se raspravljalo, kao i onaj ostvareni iz 1893. godine, učinili su projektanti Fellner i Helmer.

Fotografija ukazuje na kontinuitet odabira projektanata, ali i na, do zadnjega časa, otvoreno pitanje lokacije zgrade kazališta.

Pretpostavljamo da je ban lokaciju na Ilici već prilično rano odbacio jer zapisi Kršnjavog otkrivaju da se sukobio s redom Milosrdne braće, koji je u blizini lokacije držao bolnicu⁵⁰. No, kako je s vremenom lokacija nove zgrade kazališta postala političko pitanje, zastupnici opozicije čvrsto su zastupali upravo lokaciju na Ilici, a žestoko ju je zagovarao i budući intendant – Stjepan Miletić.

Fotografijom se potvrđuje Lefebvreova teza kako su prostorne strukture društvene strukture jer je pitanje lokacije nove zgrade kazališta služilo kao polje borbe određenih društvenih elita.

Izvor br. 7. HAZU, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe, Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta. Fond *Stjepan Miletić*. Fotografija jubilarne gospodarsko-šumarske izložbe iz 1891. godine.

⁴⁹ Kao i u bečkoj gradskoj operi. (op.a.)

⁵⁰ Zgrada bolnice ostat će na istom mjestu sve do početka 30-ih godina 20. st.

Fotografija prikazuje prostor pred zgradom sveučilišta iz perspektive današnje zgrade kazališta.

Na fotografiji se ocrta živost i slikovitost izložbe te konstatiramo kako je vrijeme izložbe bilo "tranzicijsko razdoblje" jedne lokacije, koja je u samo pet godina promijenila ruralno-trgovačku namjenu pučkoga sajmišta u umjetnički, obrazovni i kulturni urbani centar društvenog života te po uzoru na druge europske gradove ostvarila reprezentativan prostor historicističkoga stila i izrazite društvene namjene sa zgradama Sveučilišta, Obrtničke škole, Učiteljskog doma i Zemaljskoga kazališta.

Fotografijom se potvrđuje izmjena atmosfere prostora koju je teorijski nadogradila Löw.

2. 2. Odlike gradnje i produkti latentne borbe za moć

Intendant Miletić, još za vrijeme gradnje nove zgrade kazališta, pokušao je izravno utjecati na neke tehničke osobitosti. Zalagao se za ugradnju najnovije kazališne mašinerije, koja se sukladno ubrzanom industrijskom razvoju pojavljivala na prostorima "jezgre", kako Berend i Ránki (1996.) označuju visokoindustrijalizirane europske zemlje.

Nesumnjivo da napredno promišljanje intendanta povezujemo s njegovim putovanjem po europskim teatrima, a najzanimljivijim primjerom ovdje bismo izdvojili kako je Miletić nastojao da se ugradi pokretna pozornica (*rundbina*), koju je izumio Münchenski strojarik Lautenschläger.⁵¹ Za vrijeme Miletićeve boravka u Münchenu, tijekom 1894. godine, taj je izum bio u začetku razvoja. Saznavši za novinu, stupio je u kontakt s izumiteljem, čiji je sin čak došao u Zagreb, vjerojatno provjeriti mogućnosti ugradnje pokretne pozornice. Miletić je priželjkivao da se pokretna pozornica „*još prije* nego li stupi u Monakovu u život, pokusa radi uvede u novom zagrebačkom glumištu, što bi nedvojbeno bio za nas neki specijalitet, a diferencija bila bi tek za nekoliko hiljada veća kod čitave građevne svote“. (Miletić, 1978: 49) Nažalost, taj prijedlog nije naišao na odobrenje. Pokretna pozornica otvorena je u Münchenu ujesen godine 1896. za izvedbu Mozartova *Don Giovannija*, u bečku operu uvedena je godine 1900., a Zagreb ju je mogao imati prvi da se poslušalo Miletića. Naposljetku su mašinalne

⁵¹ „Držao sam bio da bi naša nova kazališna zgrada imala u tom smjeru biti posve na visini današnje kazališne tehnike, tim više što se u nas možda jednom u sto godina gradi nova kazališna zgrada, te što naročito mašinalna uredba pozornice tako ogromno napreduje, da nam gotovo svaka godina donosi po koju epohalnu novost“. (Miletić, 1978: 37)

uredbe primitivno provedene za ručni rad, bez struje i hidraulike, a novo je kazalište imalo samo 14 vlakova za dekoracije, manje nego u gornjogradskoj zgradi. (Miletić, 1978.)

Također, smatrao je Miletić da je pozornica preduboka, a portal previsok. Za pokusnu je dvoranu tvrdio da je neakustična jer je smještena ispod kupole (Miletić, 1978: 218), a sve se učinilo "da se u gledalištu i foyerima općinstvo krivim sjajem zabliješti, u izvedbi pozornice, garederobe i ureda štedjelo se je gotovo na nepristojan način, te su sve moje pritužbe ostale glas vapilac u pustinji". (Miletić, 1978: 37) Žurna gradnja zgrade ostavila je posljedice, koje je detaljno Miletić uvidjeo tek nakon preuzimanja uprave, što ćemo potkrijepiti izvorima. Krov se, primjerice, morao mijenjati sljedeće godine nakon otvorenja, a pod pozornice već nakon nekoliko mjeseci!

Miletić se zalagao za postavljanje natpisa *Hrvatsko zemaljsko kazalište* na pročelje zgrade, podizanje bista Demetru i Lisinskom, kao i za oslikavanje stropa u foajeu, čiji izgled posprdno uspoređuje s "centralnom kupelji u Beču". (Miletić, 1978: 216) Iako je stropna slika naručena kod umjetnika Ivana Tišova tek godine 1907., a plaćena i preuzeta godine 1909., dakle više od desetljeća nakon Miletićava odstupa s mjesta intendanta, čini se da se, barem djelomično, poslušao Miletićev prijedlog koji kaže kako bi u srednjem polju trebala biti apoteoza *Kraljevića Marka*, a na obje strane prizori iz *Stanca M. Držića* i *Porina V. Lisinskog*. Tišov je centralnu sliku nazvao *Idealno posvećenje Kraljevskog zemaljskog kazališta*, dok u novijoj literaturi nalazimo da na toj slici "onodobni kazališni umjetnici, odjeveni u narodne nošnje, izvode Hrvatsko narodno kolo". (Batušić, 1995.) Druge dvije slike triptiha, gotovo kao po Miletićevoj "narudžbi", prikazuju prizore iz *Dubravke* I. Gundulića i *Porina V. Lisinskog*. Sa slikom na stropu gledališta, čiji je autor Alexander Demetrius Goltz, Miletić također nije bio zadovoljan.⁵²

Jednu je pak bitku Miletić u cijelosti izvojevao: narudžbu i izradu svečanoga Bukovčeva zastora s preporodnom temom. Bukovčevom svečanom zastoru, kao središnjem i njavelebnijem umjetničkom doprinosu kazališnom interijeru, ćemo se posvetiti nešto detaljnije, s obzirom na to da je postojeća literatura pružila vrlo uzbudljive informacije, koje na simboličkoj, ali i stvarnoj razini prikazuju borbe za društvenu moć, živo oslikavajući politički i kulturni kontekst toga vremena, dok nam u konačnici pružaju i naznake o nekim, intimnijim osobinama onodobnih značajnih kulturnih i društvenih aktera. Priznati slikar Vlaho Bukovac upravo se tih godina iz Pariza doselio u Zagreb, a njegova slika *Gundulićev*

⁵² "Šareni plafond nepovoljno razlikuje od slikarija drugih glumišta, gdje slične slike ozbiljnim načinom pokazuju alegorije ili pojedinih glumišnih prizora ili portrete pjesnika". (Miletić, 1978: 220).

san iz 1894. godine svojevrsna je preteča za narudžbu svečanoga zastora, koji se danas naziva *Hrvatski preporod*, premda mu je radni naslov bio *Slavlje narodne lirike i dramatike*, a stvarni *Preporod hrvatske književnosti i umjetnosti*. (Batušić, 1995.)

Bukovac (1992.) u svojim memoarskim zapisima bilježi kako je neko vrijeme proveo u gostima kod biskupa Strossmayera u Đakovu, gdje je naslikao Strossmayerov portret. Zadovoljni biskup, iako ga se na portret trebalo nagovarati, odužio mu se narudžbom slike za 2000 forinti⁵³. Sadržaj naručene slike se uistinu razjasnio u razgovoru s Račkim, koji je Bukovcu pružio inspiraciju čitajući mu stihove Gundulićeva *Osmana*. Oduševljen tom slikom, Miletić je u razgovorima sa Babićem i Šrepelom, došao na ideju da Bukovac na zastoru kao centralnu figuru postavi Gundulića, kojemu se dolaze pokloniti ilirski preporoditelji, što bi prikazalo duboke kulturne veze Dubrovnika i Zagreba. (Miletić, 1978.) Bukovac je, svjedoči Miletić (1978.), ideju zanosno prihvatio, ali je "tadašnji šef bogoštovlja i nastave, sam tankočutni estetičar i umjetnik, zacijelo u plemenitom porivu, rado monopolizovao sva umjetnička pitanja, te je već odredio da taj zastor slika jedan drugi slikar, a njegov ljubimac. Sujet imao je dakako biti obligatni 'Apolo s devet muza'". (Miletić, 1978: 220). Taj će navod Kršnjavi demantirati u svojim biografskim zapisima, a i otvoreno ga pokušati riješiti s Miletićem 14.12.1903. godine. Miletić je Kršnjavome tada obznanio da mu je to rekao sam ban Khuen, što je Kršnjavog neugodno iznenadilo. Kršnjavi (1986.) tvrdi kako nema istine u tome jer je nad gradnjom kazališta bdio Odjel unutarnjih poslova upravo kako bi se njega zaobišlo i kako ne bi imao nadležnosti i zasluge jer je baš on inicirao izgradnju kazališta nagovorivši i formalno prisilivši bana da donese tu odluku. Njemu je građevni savjetnik Augustin čak to i potvrdio, a prema njegovim saznanjima upravo se ban Khuen protivio ilircima na zastoru jer mu je to bilo politički neprikladno. Nije naodmet dodati da u istim zapisima Kršnjavi (1986: 416) navodi da je „najljepša Bukovčeva slika zastor narodnoga kazališta“.

Kršnjavi (1986: 56) također izvještava o još jednom nemilom događaju vezanom uz svečani zastor. Godine 1894. biskup Strossmayer posjetio je Bukovca i Medovića u atelijeru. Bukovca nije bilo te je Strossmayer sav svoj gnjev izlio na Medovića jer ga Bukovac nije prikazao na slici *Preporod hrvatske književnosti i umjetnosti*. Za Gundulića je ironično pitao: „A kakva je to ženska?“. Kad je dobio odgovor, rekao je „Tako, tako, mislio sam da je to neka ženska, ta on ima dugu kosu! (...) Tako – to su, dakle, najveći ljudi nacije. – Pa gdje su onda ban grof Khuen-Héderváry, odjelni predstojnik Kršnjavi i državni nadodvjetnik Spitzer?“

⁵³ O sadržaju se Bukovac trebao dogovoriti s Račkim, a pripala bi zagrebačkoj galeriji.

Istom prilikom otkazao je Medoviću narudžbu dviju slika za đakovačku katedralu, koja je bila čvrsto utanačena i za koju je Medović već godinu dana obavljao pripremne radove, a nakon toga okrenuo se ponovno Bukovčevim radovima i pitao koliko zapravo stoji ta skica za kazališnu zavjesu. Medović je odgovorio da ne zna točno, da je to zapravo gotova slika i vrijedi 2000-3000 forinti. Strossmayer je prasnuo u vedar smijeh i ironično pozvao jednoga prisutnog akademika da je za tu bezvrijednu malenkost kupi, a Bukovcu poručio da mu savjetuje da tu sliku pokloni Akademiji. (Kršnjavi, 1986: 56-57) Je li se ovaj uistinu nemili ispad dogodio ili nije ne možemo potkrijepiti još kojom literaturom, a ni izvorom.

Bukovac je Strossmayera ovjekovječio nešto kasnije na slici *Razvitak hrvatske kulture*, koja se nalazi na južnome zidu velike čitaonice Hrvatskoga državnog arhiva, a Kršnjavi i Strossmayer su se iz političkih razloga razišli unatoč uspješnoj i plodnoj dugogodišnjoj suradnji⁵⁴.

U Bukovčevim memoarima o biskupu Strossmayeru nalazimo samo riječi hvale i dubokoga divljenja. Unatoč svemu, kako smo rekonstruirali, Strossmayer je, kao i Rački, na kojega je uputio Bukovca, u kružnom toku ovih zbivanja, ipak neizravno zaslužan za sadržaj slike svečanoga zastora! O mogućnosti o kojoj su raspravljali Miletić i Kršnjavi, odnosno navodnoj ideji da na svečanom zastoru bude Apolon, nema kod Bukovca ni riječi, tek u dodatku memoara spominje se kako je slikar Eduard Charlemont živio istodobno kad i on u Parizu i primio narudžbu od *Burgtheatera* da naslika tri dekorativne slike za *foyer*. Sve figure za triptih *Apolonov hram*, *Iphygeniju* i *San ljetne noći* izradio je Bukovac, "...osim dvije glave, portrete glumaca, što je Charlemont naslikao kao muze. Radio sam na tobožnjoj Charlemontovoj slici cijelu godinu dana. Smrznuo se zimi, a ispekao ljeti". (Bukovac, 1992: 196-197). Dakle, Bukovac je uistinu slikao Apolona, ali za bečki teatar i pod potpisom drugoga umjetnika! Moguće da je ban Khuen po ugledu na Beč, tim više što je car dolazio na otvorenje, želio varijaciju Apolona u zagrebačkome kazalištu.

Na svečani zastor, inače blagi Bukovac, ipak se pomalo kritički osvrće, navodeći kako zastor "...bijaše tvrd orah. Ne štedih ni truda ni vremena, dok ne oživjeh sve one mrtve velikane, što u društvu vila i fauna idu da se poklone našem velikom pjesniku. Šteta da moj zastor nije u boljoj rasvjeti, jer onako kako ga je arhitekt uokvirio električnim žaruljama, gubi od svog djelovanja. Tu sam sliku i po noći radio, pa sam uvjeren, da bi mnogo življa bila, kad bi uprav u nju padala živa svjetlost". (Bukovac, 1992: 182)

⁵⁴ Grijak (2006.) detaljno analizira korespondenciju tih dvaju aktera iz razdoblja od 1875. do 1884. godine.

Latentna su djelovanja hrvatske kulturne elite imala, dakle, snažan i dalekosežan utjecaj na razvitak nacionalne umjetnosti i kulture. Umjetnička djela stvarana u tome razdoblju i danas se percipiraju i ocjenjuju kao vrhovi nacionalne umjetnosti, a zasluge i rad kulturnih aktera poput Kršnjavog, Strossmayera, Bukovca, Miletića, Račkoga i dr. priznati su kao doprinosi, koji se istražuju, preispituju i obilježavaju u znanstvenim radovima i skupovima.

2. 2. 1. Analiza izvora – izdvojene arhivske građe

Izvor br. 8. **HDA, 893 Acta Theatralia. Kut. 18. Zapisnik sastavljen kod zemaljskog kazališta u Zagrebu dana 25. rujna 1895.**

Predmet Zapisnika su tehnički uvjeti za otvaranje kazališta, 14.10.1895. godine. Dalje je sastavljen na njemačkom jeziku. Kao prisutni iz Kraljevske zemaljske vlade navode se: "A. Chlup, kr. odsiječni savjetnik, J. Augustin, kr. građanski nadsavjetnik, J. Cabrian, kr. teh. savjetnik". Kao prisutni iz građanske uprave navode se: "A. Hrubby, arhitekt, J. Dryak, kr. inž. pristav a iz kazališne uprave prisutni su: "F. Rumpel, ravnatelj opere, J. Schwabe, nadredatelj".

Čl. br. 1. odnosi se na orkestar, odnosno prostor za orkestar i govori kako će se završiti određeni tehnički radovi kod "podijuma" orkestra ispod proscenija, da bi se u orkestralnoj sobi 3.10.1895. godine mogla održati prva proba.

U čl. br. 2. nabrajaju se sve prostorije kazališta raspoređene po katovima. Hrubby se obvezuje da će sve popisane i ostale prostorije kazališta dovršiti i ostaviti čistima kako bi se mogle 1.10.1895. godine predati intendantu na korištenje. Nadalje, govori se o Chulpovoj intervenciji za produženje, odnosno, uređenje sobe za režisere i podjeli sobe br. 12. za 6 muških solista u parteru, koja se treba pokazati kućnome inspektoru, kao i dogovoriti s njim zatvaranje još jednoga izlaza na pozornicu. Schwabe je iznio da se, prema želji intendanta, prolaz između garderobe gostiju i predvorja u mezaninu treba zatvoriti i postaviti lampe. Chulp se nije složio s time jer se u Beču strancima ne dopušta ulaz u garderobu.

Čl. 3. govori o uređenju instalacija grijanja, ventilacije i vode.

Zapisnik potvrđuje kako su se Miletić, kao predstavnik kulturne elite i Chulp, kao predstavnik političke elite, samo koji tjedan pred otvorenje kazališne zgrade još uvijek sporili oko uređenja prostora.

Miletić je u svojim autobiografskim zapisima i otvoreno okrivio Chulpa za neke nelogičnosti vezane uz pozornicu i orkestar te ga nazvao "nestručnjakom" (Miletić, 1978.),

smatrajući i njega i Hrubyja vladinim "špijunima", koji su ga često ometali u radu, a svoj posao vezan uz brigu o zgradi nisu obavljali. Također, taj dokument obvezuje da prostori kazališta budu spremni od 1. listopada, a Miletić navodi da iako je umjetničko i drugo osoblje počeo plaćati s istim datumom, nije mogao krenuti s izvedbama predstava prije 15. listopada, pri čemu se odmah počeo boriti s gubitcima.

Izvor br. 9. HAZU, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe, Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta. Zbirka Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu. Dokument br. 20019. Miletićevo pismo banu.

Pismo je datirano na 30. 10. 1895. Miletić piše banu kako je

"kazalište tako loše pokriveno da krov svake ojače kiše na sve strane prokišnjava, tako je doskora cijeli plafon nad parketom poplavljen bio da je voda kroz otvor velikoga lusteru u sam parket procurivala te i parket poplavlila. U baletnu dvoranu u II katu probija kiša te je plafon već pokvaren, manje više u sve hodnike kiša probija. Garderoba smještena u novoj sagradnji uz Sokol sva je navlažena te je sigurno da će za tri, četiri mjeseca sva istrunuti a drugih prostorija nema da se ista smjesti. Električno svjetlo sasvim je loše i nedostatno izvedeno, te neodgovara svim potrebama te produkcija električnog svjetla stoji skoro dvostruko koliko bi stajala da je sve dobro uvedeno, a što je po mene veoma štetno. Cijevi za grijanje prostorija mjestimice su tako loše montirane da voda iz cijevi u sobe curi kao naprimjer u onoj sobi u kojoj ja uređujem. Sve je to opetovano već nadzorniku gradnje gosp. Hruby u prijavljeno, no do sada nije ništa učinjeno da se ti nedostaci uklone ali uzalud. Stoga sam prisiljen svaku odgovornost za štete od sebe otkloniti, koje bi uslijed svih tih nedostataka kazališna zgrada kao i kazališni fundus otpjeli. Molim Vašu Preuzvišenost najsmjernije da bi blagovoljela dovit da se još za vremena zlu doskoči".

Pismo dokazuje kako je samo dva tjedna nakon otvorenja brza gradnja kazališta stigla na naplatu. Zgrada je poslužila kao reperzentativan prostor caru i političkoj eliti, a funkcionalni problemi s kojima su se susretali uprava i umjetnici pri umjetničkom radu nisu značajnije zaokupili pozornost političke elite.

Štete i nedostaci, koje Miletić navodi banu, bit će donekle ispravljene. No, samo u ovome slučaju na račun Vlade.⁵⁵ Krov će se zamijeniti te tako spriječiti poplavljanje kazališnog inventara i fundusa. Prostor gledališta bio je posebno ugrožen curenjem vode iz plafona, što govori kako je nepažljiva izvedba ugrozila ne samo administrativne i popratne, nego i reprezentativne prostore kazališne zgrade.

Izvor br. 10. **HAZU, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe, Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta. Zbirka Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu. Dokument br. 20091. Miletićevo pismo banu.**

Pismo je datirano 20. prosinca 1895. godine. Miletić ponovno piše banu, ovoga puta vezano uz nezgodu koja se istoga dana dogodila usred probe a zahvaljujući lošoj izvedbi i kvaliteti ni više ni manje nego još jednoga reprezentativnog, i uz gledalište najznačajnijeg prostora kazališta - pozornice!

”Dana 20. prosinca t.g. došao sam poslije podne pokusu 'Zimske priče' tom zgodom stajao sam sa još nekoliko osoba na velikom apustu u jedan mah se isti prolomi te sam ja i još 5 do 6 osoba pao u podzemnicu dole i u padu ozliedio sam si ruku i glavu a jedno dijete koje se je takodjer dole srušilo izbilo si je jedan zub i lice si je ozliediilo. Ta nesreća dogodila se je uslied toga što je drvo i gradja bila vlažna kad se je pod pozornice i apustova gradio, sad se je drvo osušilo i slegnulo te krajevi jedva hvataju podlogu. A počelo se je bojati da će se radi navedenih mana takovi nesretni slučajevi ponoviti. Molim Vašu pruzvišenost najsmjernije da bi blagovoljela odrediti ispitno povjerenstvo koje bi mane i nedostatke ispitalo, konstatiralo te sporno uredilo da se buduće ne bi takove nesreće dešavale, uslijed kojih bi jedan a i više ljudi koji na pozornici raditi moraju glavom platiti mogli. Tom zgodom budi mi dozvoljeno Vašu preuzvišenost prepokorno obavijestiti da su se takove mane koje su po ljudski život opasne pokazale i kod žičanih uzova, na kojima veliki tereti vise jer je već nekolicina njih popucala i tek je prekjučer ponovno takovo uže na kom vise utezi od više centi teški puklo te utezi probili dva poda. Da se je o kojim slučajem za vrieme pokusa dogodilo bilo bi sigurno ma koga na mjestu ubilo. Uslijed toga zavlado je strah medju

⁵⁵ Miletić je morao sam ulagati u popravke, a kako navodi literatura, neki nedostaci bit će ispravljani tek tijekom obnove i rekonstrukcije kazališne zgrade potkraj šezdesetih godina 20. st., no nikada dovoljno kvalitetno jer u istim prostorijama i danas propušta krov, a grijanje slabo radi.

članovi i ostalom na pozornici poslujućem osoblju, da se već gotovo neusudjuju u većem broju na pozornici stajati”.

U ovome pismu, Miletić, s obzirom na ozbiljne posljedice koje bi nedostaci gradnje mogli uzrokovati, ide dalje od odricanja od odgovornosti, koju je naveo u prethodnome pismu i traži od bana uspostavu povjerenstva za ustanovljavanje i ispravljanje ovakovih, po život opasnih, nedostataka.

O nemilom događaju i problemima iz pisma, osvrnuo se Miletić i u svojim *Zapiscima*, u kojima govori o reakciji iz Vlade⁵⁶, koju pak među arhivskom građom nismo primijetili.

Daljnijih popravaka kazališne zgrade od strane Vlade nije bilo, stoga potvrđujemo prethodni nalaz kako je politička elita zanemarivala probleme koji su nastali ubrzo nakon svečanoga otvorenja.

Izvor br. 11. **HAZU, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe, Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta. Zbirka Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu. Dokument br. 25909. Miletićevo pismo Visokoj kraljevskoj zemaljskoj vladi.**

Miletić je, kako i navodi u Zapiscima (1978.), očito bio pod pritiscima vladnog savjetnika i inspektora zgrade, no nije odustajao od borbe za uređenje zgrade, kao i od protivljenja pokušajima nametanja nekih obveza, koje kao zakupnik nije bio dužan namirivati.

Primjer njegove ustrajnosti i neodustajanja od brige za kazalište je i ovo pismo, koje donosimo u integralnom obliku:

”Visoka kraljevska zemaljska vlado!

Visokim odpisom od 21. prosinca 1895 br.52070 priobćeno mi je, da je visoka vlada osigurala hrv. zemaljskom kazalište uz godišnju premiju na 3397 fr 02 n odpadajuću na 150 predstava i da imadem iz vlastitih sredstavah nadoplatiti premiju s odpadajuću na predstave nadmašujući godišnji broj od 150.

Pošto sam se ja točkom 3 ćom punktacijah od 1. rujna 1895. obvezao da ću nagodinu dati najmanje /a ne najviše/ 150 predstavah i pošto se je visoka zemaljska vlada točkom 14 tom istih punktacijah obvezala plaćati premiju za osiguranje proti vatri ne

⁵⁶ ”Ali ni tuj nije sve funkcioniralo po želji (poradi brze radnje i lošeg materijala), sa stropa padahu teški utezi od više centi, a podij pozornice od mokra drva sastavljen stegnuo se i popustio, tako da je kod jednog pokusa trideset osoba palo u dubinu, te je bila jedina sreća što nije i donja etaža popustila. (Karakteristično je za postupak vladinih organa što su odmah iza ovih nezgoda svu krivnju htjeli i opet na me svaliti, dok se doduše uz neki samoprijegor moradoše uvjeriti da bar ovdje nisam ja bio krivcem)”. (Miletić, 1978:217)

ograničiv se pritom na stanoviti broj predstava, to očitujem ovime da neću zadovoljiti pozivu gore citiranog visokog otpisa i da prema tomu neću u ovom odpisu spomenutim osjeguravajućim zavodom štogod priobćavati niti ću platiti kakove premije za osiguranje proti vatri već prepuštam Visokoj vladi da ispuni obvezu preuzetu u spomenutim punktacijam.

U Zagrebu dne 4. siečnja 1896.”.

Izvor br. 12. **HDA, 893 Acta Theatralia. Kut. 18. Članak - 35 godišnjica otvorenja zagrebačkog narodnog kazališta – Novosti, 15. listopada 1930.**

Članak objavljen s ”vremenskim odmakom” od tridesetipet godina od dana otvorenja nove kazališne zgrade, donosimo kao sadržaj koji se sasvim suprotstavlja prethodnim izvorima i navodima intendanta Miletića, kao i kasnijim zaključcima da su neki nedostaci ispravljeni tek 60-ih godina 20. st. pri potpunoj obnovi kazališta. Članak donosi kako

”...nema sumnje, da kazališna zgrada spada među najmonumentalnije zgrade u Zagrebu, te već svojom vanjštinom djeluje vrlo ukusno i osobito se ističe u svojoj okolini kao slobodno stojeća zgrada. Gradnju kazališta nadzirao je u ime poduzeća arh. Hraby, a od strane vladinog građevnog odsjeka g. inž. Josip Dryak. Gradili su domaći poduzetnici. Glavne graditeljske radnje izveli su pok. graditelji Hönigsberg i Deutsch, a ostale razne radnje takodjer domaći ljudi. Jedino su specijalne željezne konstrukcije, strojevni uređaj, pozornicu, centralno loženje, električni uređaj i naprave za efektnu razvjetu izradile specijalne bečke firme. Dekorativni unutarnji ukras gledališta takodjer su izradili bečki specijaliste, od kojih je slikar A. Golz izradio slike na stropu. (...) Svi stropovi u čitavoj zgradi su isključivo od negorivog materijala, od opeka i betona, a svi krovovi od željeza. Pojedini istaknuti dijelovi na fasadi su od klesanog kamena, t.j. balkoni, prosto stojeći stupovi, itd. Za te svrhe je upotrebljen domaći kamen, vrapčanski i bihaćski, a za stepenice istarski. Glavice korintskih stupova od bihaćkog kamena izradili su djaci zagrebačke obrtne škole. Oni su izradili i hrastova vrata u foyeru. Uz domaći kamen, dobro je došla i naša domaća hrastovina. Sve skupa stajalo je 740 000 forinti”.

Zaključuje se da je zgrada uzorita (građena i uređena) i nakon 35 godina u odličnom stanju.

Naš zaključak je kako oslanjanje na analizu isključivo novinskih izvora može dovesti do zablude i dati krivi uvid u društveni kontekst, te nekritički prikazati odnose i zasluge aktera, pa naglašavamo da izvor otvara i pitanje konstruiranja povijesne zbilje.

Izvor br. 13. **HDA, 893 Acta Theatralia. Kut. 18. Pismo Ivana Tišova Visokoj kraljevskoj zemaljskoj vladi.**

Pismo je datirano 14. siječnja 1909. godine u Zagrebu. U njemu slikar Ivan Tišov moli da Vlada otkupi sliku, koja je napravljena za strop foajea Hrvatskoga zemaljskoga kazališta. *Analiza pisma dokazuje da je slika zamišljena kao "nastavak Bukovčeva zastora", što utvrđuje na kontinuitet utjecaja kulturne elite, kao i kontinuitet isticanja važnosti narodne kulture i umjetnosti.* Integralni tekst pisma glasi:

”Visoka kr. Zem. Vlado!

Smjerno podpisani jest izradio uljenim bojama sliku, koja prikazuje 'Idealno posvećenje kr. zem. kazališta', kao nastavak Bukovčeva zastora, a naslikani su mnogi po hrvatsku dramatsku umjetnost zaslužni muževi. Zamišljena je za srednje polje stropa u foyeru, te je u veličini i obliku toga polja strogo izmjerena. Nabavkom te slike zadužila bi vis. kr. zem. vlada ne samo na slici za književnost i umjetnost predložene zaslužne muževe nego i cio hrvatski narod, jer bi na vidljivom mjestu bila prikazana jedna kulturna epoha, koja je po razvitak hrvatske umjetnosti od znatne važnosti. Smjerno podpisani moli pokorno vis. Kr. Zem. Vladu da ovu sliku, koja je sada izložena u zgradi akademije uz zaista skromnu cijenu od šest hiljada kruna milostivo nabaviti izvoli.

U Zagrebu dne 14. siječnja 1909

Ponizni

Ivan Tišov

kr. professor i akadem. slikar”.

Izvor br. 14. **HDA, 893 Acta Theatralia. Kut. 18. Pismo bana Pavla Raucha Gradskom poglavarstvu, kojom se odobrava kupnja slike Ivana Tišova.**

Pismo Ivana Tišova, unatoč velikim političkim previranjima, aneksijskoj krizi i upravo pred sam početak ”veleizdajničkog procesa”, koji će ban Rauch voditi protiv hrvatskih Srba,

koje je optužio za "velikosrpsku revoluciju"⁵⁷, naišlo je na odobrenje bana upravo u ovom dokumentu, koji se razlikuje od ostalih arhivskih izvora po tome što je pisan na pisaćem stroju.

No, cijena koju ovaj dokument navodi, niža je od one koju Tišov u prethodno analiziranom dokumentu traži i iznosi 4 000 kruna "prema ponudi Tišova u zapisniku od 16. srpnja 1907. sastavljenoga kod kr. hrv. slav. dalm. zemaljske vlade, odjela za bogoštovlje i nastavu". Zanimljivo je kako se u jeku velike političke krize ipak ne zanemaruje podupiranje kulture, čemu svjedoči ovaj dokument.

Izvor br. 15. **HDA, 893 Acta Theatralia. Kut. 18. Pismo Nadzorništva hrvatskog zemaljskog kazališta u Zagrebu.**

Pismo je datirano na 28. veljače 1909. Nadzorništvo kazališta poziva slikara da preda sliku *Kolo* uz zapisnik.

Izvor br. 16. **HDA, 893 Acta Theatralia. Kut. 18. Pismo Ivana Tišova Jugoslavenskoj akademiji znanosti i umjetnosti.**

Pismo je datirano na 28. veljače 1909. U pismu Tišov navodi kako je sliku prodao i izražava Akademiji najdublju zahvalnost.

S obzirom na isti datum i sadržaj posljednja dva izvora može se pretpostaviti kako je jedan slijedio drugoga. Tišov je zaprimio poziv kazališta za predajom slike, koja se ovdje naziva *Kolo*, te je istoga dana on sam uputio molbu i zahvalu Jugoslavenskoj akademiji znanosti i umjetnosti.

Iako odskaču iz razdoblja na koje je usmjeren ovaj rad, četiri arhivska dokumenta o Tišovljevom triptihu analizirali smo kako bismo dokazali utjecaje nekih važnih aktera, koji u to doba više nisu bili na vodećim pozicijama, ali je njihov utjecaj i djelovanje, iako uglavnom skriveno i latentno, (iza kulisa umjetnosti), bilo toliko jako da se "produžilo" i ostvarivalo rezultate i tijekom prvoga desetljeća 20. st.

Upravo iz tih vrela možemo utvrditi kako se nacionalni identitet reprezentira kroz kazalište – ne samo izvedbenim umjetničkim djelima na pozornici, već i trajnijim i

⁵⁷ Šidak i dr. (1968:246) navode da je optužnica politički spis, napisan u frankovačkom duhu, nastala na temelju bilježaka koje je sastavio Isidor Kršnjavi, u to vrijeme član stranke Josipa Franka.

nepromjenjivim slikarskim djelima, "fiksiranim" u prostor kazališta. Također, potvrđuje se i nadmoć kulturne elite nad političkom pri uređenju interijera.

3. DRUŠTVENI KONTEKST KAZALIŠTA *FIN DE SIÈCLE*A

U ovome ćemo poglavlju pokazati društveni kontekst kazališta s kraja 19. st., za vrijeme Miletićeve intendanture. Izdvojenim arhivskim izvorima, dokazivat ćemo ali i preispitivati istraživačke teze te otvoriti novi, društveno kontekstualizirani obzor na slici intendanture proslavljenoga intendanta. O Miletiću, kao kazališnome reformatoru i upravitelju iz postojeće literature moguće je spoznati mnogo, osobito o nekim njegovim konkretnim aktivnostima i doprinosima.

Zanima nas je li u pravu Gavella kad kaže kako "Miletić kao intendant, naime ne znači *početak* jedne nove kazališne epohe", nego je on "uza svu svoju zaslužnost, samo zrelo ispunjenje sila i tendencija, koje su već prije njegove ere živjele na našem kazališnom terenu, nastojeći da tek dođu do svog punog izražaja". (Gavella, 1982: 70-71)

Konstruiranje nacionalnog identiteta duboko prožima i obilježava europsku umjetnost i kulturu toga vremena, a reprezentira se i legitimira, među ostalim, i kroz gradnju i djelovanje kazališta. Miletić je slijedio upravo taj trend, postavljajući na repertoar djela domaćih autora, ali je i širim djelovanjima, poticao razvoj narodne umjetnosti i kulture.

Posjet cara bio je obilježen političkim previranjima, a cjelokupni društveno-politički kontekst se odrazio i na važne kulturne aktere – upravu, publiku i umjetnike, čije ćemo društvene uloge, funkcije i opsege djelovanja rekonstruirati analizom arhivskih izvora.

3. 1. Utjecaji buđenja kulturnog nacionalizma

Polovicom devedesetih godina 19. st. dolazi do krize dualizma. Prvak kršćanskih socijala K. Lueger izabran je triput za bečkog gradonačelnika, no car ga je potvrdio tek četvrti put u proljeće 1897., nakon čega se kršćanski socijali razvijaju u glavni oslon Monarhije. Prvi korak u procesu krize Monarhije i slabljenje dualizma izaziva nacionalna borba Čeha, koju su neke hrvatske i srpske političke grupacije pratile sa velikim simpatijama. (Šidak i dr., 1968.)

Buđenje nacionalnih pokreta i borba za autonomiju jezika sežu još u prvu polovicu 19. st. Kako piše Arató (1973: 270), utjecaj njemačke nacionalne ideje putem Herdera i Schlözera proširio se na slavenske narode. Herderovske ideje i duhovni svijet njemačke romantike odražavali su se u općem shvaćanju da treba opisati slavnu prošlost u literaturi i povijesti, te je nerijetko krivotvorenje epova, junačkih pjesama i kronika smatrano također dijelom nacionalne ideologije.

Nakon stvaranja jezičnih normi, književnost pisana novim književnim jezicima slavenskih naroda stajala je u službi nacionalne ideologije, a osim književnosti, nacionalne osjećaje i svijest budila je i narodna umjetnost, posebno kazališna, opera i glazba. Kod većine slavenskih naroda samo se utjecaj kazališta proširio na širi krug, a nacionalnu su operu imali samo najrazvijeniji narodi (ruski, poljski, češki, slovački i hrvatski). (Arató, 1973: 280) Isto tvrdi i Müller (2011.) navodeći kako je cilj nacionalnih mitova prenesenih u glazbu i europske operne pozornice bio legitimizirati prošlost.

Ustanove poput đackih društava, sveučilišta, matica, književnih katedri bile su temelj nacionalnih pokreta, ali su imale i unutarnju integracijsku funkciju. Gradnja kazališnih zgrada također podupire tu funkciju. Odličan primjer, vratimo li se ponovno na buđenje nacionalne svijesti kod Čeha, nalazimo kod nacionalne opere u Pragu, koja je otvorena godine 1881. godine Smetaninom operom *Libuše*⁵⁸, a nakon što je zgrada izgorila iznova je obnovljena i otvorena ponovno godine 1883. s električnom rasvjetom i urešena umjetničkim djelima koja prikazuju prizore iz češke povijesti, s izvedbom iste opere, što prema Snowmanu (2009.) ukazuje na pojavu kulturnoga nacionalizama u Europi toga vremena. Smetana nije bio samo skladatelj nacionalnih opera, već i aktivni sudionik i podupiratelj gradnje praške nacionalne opere. Na postavljanju kamena temeljca u travnju 1868. godine bio je treći govornik, odmah nakon Palackog i Riegera, obučen u narodnu nošnju slavenskih boja (plavo-bijelo-crvenu). (Curtis, 2008: 68) Kako tvrdi Curtis (2008: 69) i danas se zgrada *Národnog divadla* smatra utemeljenjem želje češkog naroda za nacionalnom neovisnošću. Slično značenje, odnosno nacionalno integrativni element u Hrvatskoj imao je Bukovčev svečani zastor.

Upravo u praško kazalište ugleda se i intendant zagrebačkog - Stjepan Miletić - koji je, prema autobiografskom zapisu, zimu 1889./1890. proveo tamo proučavajući dramsku umjetnost.⁵⁹ Miletić (1978.) ističe kako to kazalište nije ekskluzivističko poput mnogih njemačkih *Hoftheatera*, već velikim brojem noviteta i izvedbi privlači heterogenu publiku. Žudio je Miletić da zagrebačko kazalište bude za slavenski jug ono što je Národní divadlo u Pragu za Čehe - matica, odnosno umjetničko središte za sve slojeve stanovništva.

⁵⁸ Ova je opera bila komponirana za krunidbu cara Franje Josipa, ali nije izvedena tom prigodom.

⁵⁹ "Češko je glumište – a to je uglavnom zasluga njegovog bivšeg ravnatelja Šuberta – u središtu Evrope ogledalom i trajnim spomenikom opće slavenskog umijeća i snage. Uz ova slavenska djela – koja zapremaju sigurno dvije trećine repertoira – nalaze se brojno zastupani i franceski pjesnici i klasični pisci sviju kulturnih naroda i epoha". (Miletić, 1978: 42)

Gavella (1982.) smatra kako je Národní divadlo zapravo češki pandan bečkog *Burgtheatera*⁶⁰, koji nam je bio prihvatljivijim uzorom originala. On s vremenske distance ne oučava socijalnu razliku između njemačkih i praškog kazališta koja je oduševljavala Miletića⁶¹. Dolaskom čeških kazališnih radnika u Zagreb i operni repertoar je došao pod snažni češki utjecaj. Češki su muzičari, dodaje Gavella, neobično plodonosno djelovali na solidno muzikantstvo našega glazbenog života i time na neočekivano brz razvoj našeg vlastitog pjevačkog a i dirigentskog naraštaja. (Gavella, 1982: 39) Na primjeru glumaca Vaclava Antona i Arnošta Grunda⁶², potkrijepljuje i tezu da je češki utjecaj bio značajan i za formiranje komičarskog glumačkog stila. Miletić (1978.), putujući po europskim teatrima, osjetivši buđenje nacionalne svijesti, poglavito kod Čeha, iako nazivan "stekliško – mađaronsko – intendantskim pristavom", iznosi kako za postignuće svojih umjetničkih ciljeva ima na umu tri važne točke: repertoar, jezik i stil.⁶³

Jasni su, dakle, utjecaji nacionalne ideje, koji su djelovali kroz Miletićevu intendanturu na umjetnički razvoj kazališta u drugoj polovici posljednjega desetljeća 19. st. Kazalište je imalo ulogu svojim umjetničkim repertoarom, izvođenjem na narodnom jeziku i novim glumačkim stilom reprezentirati tu ideju. Time kazalište postaje ključan društveni akter, koji svojim djelovanjem kreira "duh vremena" i predstavlja "hram nacionalne umjetnosti".

Upravo godine 1895., nakon velikih borbi crkvene reforme, mađarski ministar predsjednik postaje Bánffy, pod kojim mađarizacija dostiže novi stupanj u sprečavanju i najmanje kulturne i prosvjetne djelatnosti nemađarskih naroda na vlastitom jeziku. Kriza se proširuje i na Ugarsku gdje se također pojavljuje sukob između vladajućih klasa. (Šidak i dr., 1968: 150) Kršnjavi (2003: 152) također navodi kako je Bánffy zamjerao Khuenu što dopušta

⁶⁰ Gavella (1982.) procjenjuje kako su Česi i jezik oblikovali po uzoru na njemački, a kazalište im je u suštini bilo protkano karakterom koji je vrlo blizak njemačkom, čime su mnogo lakše i brzo podigli svoju kazališnu kulturnu razinu.

⁶¹ No, i bečki se *Burgteater* tih godina, pod ravnateljem Maxom Burckhardom počinje otvarati publici širih slojeva, a mijenja se i umjetnički repertoar.

⁶² Ove umjetnike Miletić (1978.) stavlja u konkurentsku poziciju, priznajući ipak da su obojca bili miljenici zagrebačke publike.

⁶³ Repertoar u prvom redu mora nositi biljeg narodni, tj. hrvatski, a zatim opće-slavenski; jezik je trebao postići cilj "korektnog hrvatskog izgovora", a stil, koji tada nije bio izgrađen, mora, navodi Miletić (1978.), biti u skladu s narodnim čuvstvom, odnosno biti rezonancom njegovih ideja.

da se u Hrvatskoj razvija kultura i umjetnost⁶⁴. No, u Hrvatskoj se, nakon sloma opozicije, u krugu mlade građanske inteligencije pojavljuju obrisi novih koncepcija. Miletić, kao obrazovani pripadnik kulturne elite je odlučan u vlastitoj koncepciji vođenja teatra. On ne posustaje od izvođenja mnogobrojnih djela hrvatskih autora, a raspisivanjem književnog natječaja iste, 1895. godine, izravno pokreće i podupire razvoj domaće dramske književnosti unatoč povremenim cenzurama i stalno prisutnim ostrim nadzorom banskoga savjetnika.

Širi društveni kontekst također ukazuje na nacionalne težnje među mladom inteligencijom - već dva dana nakon otvaranja kazališta, 16. listopada, došlo je do demonstracija studentske omladine, koja spaljuje mađarsku zastavu pred spomenikom bana Jelačića, želeći pred carom demonstrirati protumađarsko raspoloženje. Kasnijih godina, napredna omladina, kako je nazivaju povjesničari, oštro kritizira postojeće društveno stanje, a njena je aktivnost intenzivnija u kulturnom nego političkom životu. (Šidak i dr., 1968: 154) Tek u novom stoljeću nastupila je kao organizirana politička grupacija.

Nacionalna ideja, sukladno europskim trendovima, i u Hrvatskoj se prvotno pojavljuje u kulturi, iz koje je potom tranzirala u političku društvenu sferu.

3. 2. Svečanost otvorenja - prožimanje političkih i kulturnih djelovanja

Kako je u prethodnom poglavlju izviješteno, ban Khuen aktivno je pripremao gradnju kazališta, a dio literature tvrdi kako je razlog tomu bio što je ban znao da će Zagreb posjetiti car Franjo Josip te je tom prigodom htio imati završen novi reprezentativni objekt zemaljskoga kazališta. Nakon odluka o projektantima i lokaciji, valjalo je odabrati i novog čelnoga čovjeka za kazalište.

Godine 1893. preminuo je tadašnji vladin povjerenik za kazalište i predsjednik kazališnoga odbora Josip Kneisel, a naslijedio ga je vladin tajnik Milorad Cuculić. Odlučilo se ići na modernizaciju tih funkcija, pa se tražio intendant, a ne više činovnik iz vlade.

Miletić je, prema vlastitome svjedočenju, intimno sanjao o tome položaju, iako je poziv došao neočekivano u jednoj zimskoj noći, nakon druženja u gornjogradskom kazališnom restoranu. Uskoro mu je stigao i službeni poziv za posjet banu te su se susreli na Božić 1893. godine.

⁶⁴ Kršnjavi (2003.) navodi primjer izgradnje Bukovčeve kuće u Zagrebu, koja je "pretencioznim pročeljem izgledala kao vidljiv spomenik rasipnosti vladinoga Odjela za bogoštovlje i nastavu".

O tom susretu Miletić detaljno izvještava u svojim *Zapiscima* (1978.). Smatravši da je kazališni odbor "diletantska uredba iz ilirskih vremena", založio se za uspostavljanje funkcije intendanta, po uzoru na njemačke dvorske teatre, gdje je on samostalan upravitelj s potpunom odgovornošću, u čije se poslove ne smije nitko upletati. Smatrao je da su to preduvjeti za umjetnički napredak, koji kao prilika dolazi s novom zgradom, a uključuje proširenje ansambla i kvalitetniju i moderniju opremu po uzoru na *Comédie-Française* i *Burgtheater*. Uvjeravao je bana kako otvorenjem nove zgrade treba započeti novu kazališnu epohu. Također, Miletić se založio i za reorganizaciju drame te ponovno uspostavljanje opere, što se banu, koji ju je ukinuo 1889. godine zbog deficita koje je uzrokovala, nije svidjelo.⁶⁵ Također, u svrhu obrane te ideje, naveo je kako će Glazbeni zavod odgajati podmlatke, a kako operu posjećuju i stranci izmjenom opernih i dramskih predstava omogućit će se duže vrijeme za probe.⁶⁶

Nakon razgovora, ban je obećao razmisliti i javiti mu se, što je i učinio te je nakon Nove godine (1984.) pozvao Miletića i ponudio mu preuzimanje uprave kazališta odmah. Dana 11. veljače službeno je imenovan za intendanta, što je „najsimpatičnije pozdravljeno od javne štampe u zemlji i inozemstvu“ (Miletić, 1978: 37), ali Miletić nije pristao usred sezone preuzeti upravljanje jer je želio ići "u svijet", obići europska kazališta i vidjeti mogućnosti upravljanja te umjetničke dosege velikih i manjih europskih kazališta.

Na put je krenuo već nekoliko dana poslije, a obišao je impresivan broj gradova i kazališta – boravio je u Beču, Pragu, Münchenu, Berlinu, Weimaru, Hamburgu, Bruxellesu, Parizu, Milanu i dr. Nakon povratka, s velikim elanom krenuo je u značajne reforme, no financije su sputavale napredak - iako se od 1895. subvencija povećala s 15 000 na 40 000 forinti godišnje - Miletić je bio u deficitu, što je izazvalo nezadovoljstvo u tadašnjim tiskovinama.

Samo godinu dana nakon polaganja kamena temeljca, uprava, odnosno intendant još neizgrađenoga kazališta dao je ostavku. Ban je zbog deficita tražio raspust baleta, opere i civilnog orkestra. Miletić „uviđa potrebu štednje ali od svojih umjetničkih nazora nikako odstupiti ne može“. (Miletić, 1978: 187). Upravljanje kazalištem preuzima vladin savjetnik

⁶⁵ Argumentirao je: „Kraj eminentno glazbene čudi hrvatskoga naroda, glazba je narodno-uzgojan elemenat kao što je drama. Uz to je materijal grlâ u nas krasan. Ta mi eksportiramo gotovo velike pjevačice u inozemstvo“. (Miletić, 1978: 34)

⁶⁶ „Jer kao što izlaze i novine dnevno, tako mora i glumište postati *dnevnom* hranom općinstva, mora mu biti trajnom potrebom“. (Miletić, 1978: 35)

Adalbert Chlup, koji priprema reforme štednje: operni ugovori će se otkazati, a sve gaže reducirati za 30 %.

Miletić je držao da „novo kazalište, gradnjom kojega se je toliko otezalo i koje je od strane čitavog naroda tako željno isčekivano bilo, pokazalo bi se sada bez opere, a uz okljaštrenu dramu, u još kukavnijem svjetlu nego li sama stara zgrada nazad nekoliko godina.“ (Miletić, 1978: 197) i nije to htio dozvoliti.⁶⁷

Odlučio je za vlastiti račun i odgovornost preuzeti već započete umjetničke obveze i poslove, kao i upravljanje u novoj zgradi te je poslao brzojav banu Kuhenu u Hèdervár⁶⁸. Ban je odgovorio pozitivno, no ta potvrda nije bila službeni dokument i nije mogla predstavljati Miletiću sigurnost da će mu se kazalište uistinu dati u zakup.

Sa službenom se odlukom odugovlačilo do zadnjega časa, što potvrđuju i arhivska vrela. Tek 30. kolovoza sastavljene su punktacije ugovora, koje su Miletić i ban Khuen potpisali sljedećega dana, 1. rujna 1895. godine. Pravi, službeni ugovor nikada nije sastavljen, što odaje nemar i nebrigu za stvarno stanje glumišta.

Tih se mjeseci ubrzano dovršavala gradnja nove zgrade. Radilo se na fasadi, na onome izvanjskome, što je car u posjetu Zagrebu trebao vidjeti, kao i puk, koji nije imao pristup unutrašnjosti kazališta prilikom prve svečane izvedbe. Uprava i umjetnici banu nisu u tome trenutku bili pretjerano bitni. Oni su u neizvjesnosti čekali da se potpiše ugovor s Miletićem, koji je zatim s njima sklapao ugovore na rok od tri godine, koliko mu se jamčilo punktacijama upravljati kazalištem. Tek devet dana pred svečano otvaranje zgrade, 5. listopada, ban je Miletića službeno imenovao intendantom, no trvenja nije nestalo.

Miletić je s pripremama za svečano otvorenje započeo odmah po potpisivanju punktacija. Dramaturg Nikola Andrić pripremio je knjigu *Spomen spis*, u kojoj je ispisao dotadašnju povijest hrvatskoga kazališta, kao i zaslužne aktere, koji su (su)djelovali u njegovu nastanku i opstanku, a Miletić je sastavio prolog *Slava umjetnosti* za program svečanoga

⁶⁷ „Tuj sam i ja oćutio težinu umjetničke svoje savjesti; neki unutarnji glas govorio mi je da je upravo moja dužnost u toj buri latiti se koremila lađe hrvatskog umijeća, te je makar i uz teške osobne žrtve dovesti u sigurnu luku. Ta je moralna obveza nastala za med tim teža, što se je iz vladinih krugova već digao prigovor da sam se tobože ja preplašio posljedica svojih čina, te stoga položio mjesto intendanta, dok je naprotiv bila istina da sam samo zbog toga odstupio, jer se je od mene tražilo nešto što mi moja umjetnička savjest nije dozvoljavala.“ (Miletić, 1978: 197)

⁶⁸ ”Dr Miletić pripravan je opet uz godišnju subvenciju od 50.000 forinti od strane zemlje i 10.000 forinti od strane grada preuzeti kazalište na tri godine uz vlastitu režiju, uz uvjet da mu se u umjetničkim pitanjima puste slobodne ruke”. (Miletić, 1978: 199)

otvorenja. Ni jedno, ni drugo nije bilo lako učiniti, tvrdi Miletić (1978.). Osim nedostatka izvora za rekonstrukciju povijesti hrvatskoga glumišta, i dakako kratkoga vremenskoga roka koji im je preostao do otvorenja, Miletićevo se djelo našlo na udaru cenzure.

Prolog je osmislio kao referencu na Bukovčev zastor, prikazujući rad i slavu ilirskih preoproditelja, koju povezuje s nasljeđem, odnosno onodobnim umjetničkim djelovanjem. Glazbu je skladao Zajc u "posve narodnom duhu" (Miletić, 1978: 227). Opisujući detaljno sve tri slike Prologa, u *Zapiscima* (1978.) navodi kako ga je ban tražio da promijeni temu i izostavi Ilirce. Za cenzora mu je dodijeljen Kršnjavi, koji se "više obazirao na politički negoli estetički moment, te je stoga riječ *hrvatski* u proslavu podvrgnuo strogo matematičkoj metodi, tako da se ona tek četiri puta u prologu ponavlja i to tri puta s inače svake časti vrijednom riječju *srpski*". (Miletić, 1978: 227)

I Kršnjavi piše o tome slučaju. Ban je, navodi Kršnjavi (1986.), molio da se izostavi završetak i uvjetovao svoj dolazak na svečanost.⁶⁹ Kršnjavi je pristao da prolog bude izostavljen, a Badalić je trebao reći kako volja banova odlučuje. No, 10. listopada, stiglo mu je Miletićevo pismo, u kojem piše kako je radio *bona fide* te utvrđuje da su nastali novi potezi i promjene mimo dogovora, na koje on ne može pristati i moli da Vlada sama odredi što će se prikazivati i da se vođenje predstave prepusti savjetniku Chulpi ili Markoviću. Kršnjavi odgovara kako mu se čini da je neumjesno da se u prologu, koji traje 15 minuta, riječ Hrvatska napiše 19 puta, pa je smanjio broj repeticija na 6 puta, te drži da nije postao smiješan, već manje patriotičan. Također, Kršnjavi navodi kako je ta forma prologa definitivno prihvaćena od nadležnih faktora i ne smatra poželjnim da Miletić „štrajka“ u svečanom momentu. Uputio ga je da se obratiti Kraljevskom zemaljskom odjelu za daljnje odluke, jer se on, Kršnjavi, ne želi dalje uplitati. Sljedećega dana Miletić je odgovorio da ne može odustati od dužnosti Hrvata i rodoljuba, iako je svjestan da je u svome položaju isključen iz politike, „dojmilo ga se bolno što je Presvjetlost Vaša svuda riječ 'hrvatski' izbrisala, prekrižila ili promijenila, te mi tako, kako mi se čini, nije u *Vili roda hrvatskoga* ni spominjanje Velebita dozvolila“. (Kršnjavi, 1986: 88) Miletić se pozivao na autorsko pravo, napominjao da neka se 14. listopada izvodi kako želi Vlada, ali neka se tiska u izvorniku, bez korekcija.

⁶⁹ „Prvo, nisam ništa podario, nego je zemlja platila. Drugo, ne mogu dopustiti da se u jednoj vladinoj zgradi mene slave. Uopće mislim da bi bilo bolje ispustiti cijeli prolog, jer konačno ispada da se mi sami hvalimo, što po jednoj staroj izreci nije lijepo“. (Kršnjavi, 1986: 84)

Ipak, Miletić je izmijenio čitav prolog i napisao novi - s "djedom i unukom" kao dramskim licima - što je, zaključujemo, referenca na temu svečanoga zastora Vjekoslava Karasa iz stare zgrade kazališta.⁷⁰ Osobno je bio izrazito nezadovoljan, a vjerojatno ga je i napisao u iznimno kratkom roku te navodi kako "...je tako razvodnjeni proslov (koji je ipak po čitavi moj dalji saobraćaj s visokom vladom najkobnije posljedice imao) konačno izišao, nije teško pogoditi. Mjesto srca i uha, moralo je doći oko na red, te su ono, što je okljaštreno na pjesničkom i patriotskom zanosu, imale nadomjestiti sjajne pozorišne slike". (Miletić, 1978: 227-228)

Iako se dva autora ne preklapaju u svim detaljima svojih izvještaja, oni svjedoče da se tek koji dan prije svečanog otvaranja zgrade i dolaska cara u grad, vodila žestoka borba moći između umjetnosti i politike na polju programa svečanoga otvorenja, koje je prema Miletiću trebalo pokazati sav zanos i doprinose ilirizma, što se banu Mađaru nikako nije svidjelo.

Ban Khuen je znao da ima žestoke političke protivnike i vjerojatno je smatrao da bi ovakvo djelo moglo samo "raspiriti" duhove i potaknuti ih na protumađarsko djelovanje. Unatoč cenzuri prologa, u kojoj je kao predstojnik Odjela za bogoštovlje, sudjelovao Kršnjavi, već samo dva dana nakon svečana otvorenja Kršnjavog je ban na sastanku izravno okrivio za demonstracije, koje su se dogodile jer je studentima nabavio narodne nošnje. Ban je držao da su postali objesni i napravili skandal. Kršnjavi povrijeđen „zbog djetinjastog prijekora“, a i činjenice da nije kupio te "hlače i kapute", odvažno je odgovorio da smatra redarstvene službe odgovornima. Idući dan poslao je na referiranje zamjenika Mallina navodeći da je bolestan, ali mu već 19. listopada ban šalje pismo da treba početi uredovati kako javnost „ne bi doznala za kombinacije koje se njih nimalo ne tiču“. (Kršnjavi, 1986: 91) Ban je od njega tražio da ode „za dva –tri mjeseca“ jer je poljuljan autoritet bana, i smatravši da je Kršnjavi „mnogo toga pokrenuo, čak i suviše. Zemlja mora malo počivati...i zato ne bi bilo dobro da Vi ostanete“. (Kršnjavi, 1986: 92)⁷¹

Tako je Kršnjavi, samo nekoliko dana nakon prepiske s Miletićem i nakon, kako sam navodi, u njegovom životu "možda najznamenitijeg dana" jer je car posjećivao ustanove, koje

⁷⁰ Hrvatski biografski leksikon (2009) navodi da je to bila najpopularnija slika 19. st.

⁷¹ Kršnjavi 7. 4.1896. dobiva rješenje kojim je poslan na dopust do umirovljenja. Ogorčen, odmah napušta ured, a idućih dana dobiva rješenje molbe za umirovljenje.

su podignute zahvaljujući zaslugama i zalaganjima Kršnjavog, dospio u nemilost bana i za nekoliko mjeseci se morao povući iz službe.⁷²

Taj je kontekst izuzetno bitan jer je svečanost otvorenja i dolazak cara, pred kojim se ban namjeravao pokazati dobrim i uspješnim vladarom, koji vodi brigu o umjetnosti i kulturi, neizbrisivo bila zamrljana ovim neredima. Nakon incidenta, ban je odbacio daljnju suradnju s Miletićem, ali i s Kršnjavijem. Nije neutemeljeno tvrditi kako do pravoga ugovora s Miletićem nije došlo upravo zbog banova ogorčenja tim događajima, a moglo bi se istome pripisati i daljnje ignoriranje Miletićevih poziva za uklanjanje nedostataka gradnje, o kojima smo pisali u prethodnome poglavlju. Iz poruke Kršnjavome kako je "suviše toga pokrenuo" jasno je da je ban bio bijesan i na šire kulturne i političke krugove.

Konstatiramo da je Miletić prilikom svečanog otvorenja htio iskoristiti za reprezentiranje nacionalne ideje, povezavši vrhove tadašnjega slikarstva s književnošću, no cenzorskim je škarama ova namjera "ublažena".

Intendant je pripravljaio svečanost i pozvao mnoge ugledne goste. Na otvorenje su se odazvali intendant iz Praga, Ljubljane, Budimpešte, Beograda te visoki predstavnici kazališta Novoga Sada, Sofije, Beča itd. Mnogi su brzojavno čestitali, pozdravljali otvaranje kazališta, a neki uzvanici, poput praškog intendanta Šuberta i ljubljanskog Plantana odsjeli su u Miletićevoj kući.

Nakon nevolja s cenzurom prologa, Miletića je zadesilo još nekoliko uvreda - na primanju kod cara, 14. listopada ujutro, Miletić je kao intendant bio tek 22. na listi u "nelaskavoj zajednici s ravnateljem zemaljskog zavoda za umobolne, oba kao reprezentanti zemaljskih zavoda". (Miletić, 1978: 230) Na kraju je ipak primljen uz Drohobeckoga, predsjednika Glazbenoga zavoda.

Na svečanom otvaranju na terasi kazališta bilo je nazočno samo činovništvo i graditelji, dok uprava i njeni gosti nisu sudjelovali u svečanome činu. Intendant je s umjetničkim osobljem čekao na pozornici. Car je "ugodno porazgovarao" s Miletićem, Mandrovićem, Fijanom, redateljem Milanom, redateljem opere Teruzzijem, kapelnikom Fallerom, primabalerinom Grondonom i dr. "Vrlo laskavo" se izjavio Miletiću i Helmeru o gradnji. (Miletić, 1978: 232)

Svečana predstava u kojoj je prikazan Miletićev prolog *Slava umjetnosti* te VIII. slika Zajčeve opere *Nikola Šubić Zrinski* održana je navečer, u 19:00 sati. Ulaz je bio omogućen

⁷² Ironično je kako je pokretaču, *spiritu movensu*, gradnje nove zgrade kazališta, Kršnjavome, samo nekoliko dana nakon otvorenja, započeo kraj službovanja na mjestu Vladina povjerenika Odjela za bogoštovlje i nastavu.

samo uz pozivnice. Miletić je imao tremu i bojao se hoće li se uspjeti dovršiti sve dekoracije te uskladiti osoblje i ansamble da sve bude dobro izvedeno. Za prvu sliku *Slave umjetnosti* kaže da je "u svojoj 'službenoj' ediciji dosta mlako djelovala, tek je pred kraj, kad se u dnu pojavlja suncem obasjan grad Zagreb, zagrijala općinstvo, a himna *lijepoj našoj domovini*, koja se javljaše iz orkestra, napokon upali nešto domoljubnog plama" (Miletić, 1978: 232), druga slika imala je jaču snagu, a treća izazvala oduševljenje. Nakon završetka, ispratio je cara do izlaza, koji je izjavio da je "vrlo zadovoljan s predstavom, istaknuvši osobitu vrsnoću naših umjetničkih sila kojoj se nije nadao, i uspjelost čitavog arrangementa". (Miletić, 1978: 233)

Svečanim otvorenjem završio je buran "predciklus" Miletićeve intendanture, bez njegove nazočnosti samome simboličkome činu carevog udarca čekićem, te otpočeo novi, još intenzivniji trogodišnji intendantski mandat u novoj zgradi zemaljskoga kazališta.

3. 2. 1. Analiza izvora – izdvojene arhivske građe

Izvori br. 17. i 18. **HAZU, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe, Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta; Fond *Stjepan Miletić*. Dokumenti "Intendant imao bi se obvezati" I. i II.**

U fondu *Stjepan Miletić* pronašli smo dva dokumenta, nepotpisana, bez datuma i bez ikakvih službenih naznaka u smislu urudžbenog broja i sl., stoga smo ih označili kao dokumente I. i II. Uspoređujući ih, uočili smo različitosti. Prvi je dokument križan i precrtavan, dok je drugi "čist". Također, prvi ima osamnaest točaka, a drugi sedamnaest.

S obzirom na sadržaj, a i ostale službene dokumente koje smo također izdvojili i analizirali, smatramo da su ti dokumenti nacrt punktacija, te su vjerojatno služili kao predložak za pregovore o uzimanju kazališta u zakup.

Dokument "Intendant imao bi se obvezati" I.

Intendant se obvezuje na godinu dati 150 predstava s osobitim obzirom na komade dramatskoga sadržaja. Za navedeni broj predstava plaća se premija osiguranja osiguravajućem društvu, a intendant će podmiriti doplatu za broj koji nadmašuje 150 predstava. Popravke na zgradi, nastale neopreznom uporabom, zloporabom i općom krivnjom kazališnog osoblja, intendant će popraviti o svome trošku, a održavanje zgrade i drugi popravci padaju na teret zemaljskoga erara. Točka 3. obvezuje intendanta da će se opskrbljivati dovoljnim i dobrim

materijalom, potrebnim za pravilnu upotrebu strojeva, akumulatora, električnih svjetala, peći i dr. Točka 4. obvezuje intendanta da će o svome trošku održavati strojeve, unutarnje urede i sve na uporabu predane mu inventarne predmete i da će plaćati popravke koji nastanu uporabom ili krivnjom osoblja, te da će sve navedeno vratiti Zemaljskoj vladi kako je preuzeo. Sljedeća točka obvezuje detaljno da se inventarni predmeti, dekoracije i kostimi neće preurešavati i prenamjenjivati im svrha. One dekoracije koje su kupljene za dramu, neće se "preinakom njihova oblika i karaktera preinačiti dati za operu i obratno". Točka 6. obvezuje da će svoga opunomoćenoga administrativnoga zamjenika "opskrbiti službenim napatkom" te njegovo ime dojaviti Kraljevskoj zemaljskoj vladi i gradskom poglavarstvu uz prilog dopisa službenog naputka. Točkom 7. obvezuje se da će "angažovati i uzdržavati toliko strukovno-tehničkoga osoblja, koliko ga treba svrsi uporabe kazališta" te im isplaćivati godišnju plaću. Nadalje se uz kratki opis poslova navodi kako se intendant obvezuje zaposliti: dva strukovno osposobljena radnika u električnoj centrali i jednoga pomagača za čišćenje strojeva i akumulatora; izučenoga bravara, izučenoga zidara, nadzornika kulise (nečitko), nadzornika pozornice, nadzornika užišta i šest pozorišnih radnika, zatim dekorativnoga slikara, garderobijera za mušku i garderobijera za žensku garderobu, čuvara dekorativnih "deposa", čuvara "deposa za pozorišno pokućstvo", čuvara "deposa" za oružje i raznovrsne predmete, te portira. Točkom 8. obvezuje se za sve navedene službenike u točki 7. sastaviti službene naputke i s imenikom u tri primjerka predložiti ih Zemaljskoj vladi, a jedan primjerak će dostaviti "ravnarja radi" kazališnom nadzorniku i "elektriku". Točkom 9. se obvezuje dostaviti gradskom poglavarstvu u dva primjerka imena i dokaze o strukovnom osposobljavanju osoblja, kao i službene naputke. Točka 10. govori o tome kako će za vrijeme trajanja predstava uzdržavati potreban broj vatrogasaca, a na pozornici i jednoga dimnjačara. Točkom 11. se obvezuje da će "kazalište rabiti isključivo samo za strogo kazališne predstave dramske, operne i operetne". Također, "inventarne predmete neće nikome posudjivati niti besplatno niti za novac". Točkom 13. se obvezuje uvrstiti u kućni red i staviti natpise za općinstvo da foaje na prvom katu ima služiti samo posjetiteljima iz loža i parketa, a foaje na drugom katu posjetiteljima iz stajacega partera, balkona i galerije. Ova točka odaje segregaciju publike. O segregaciji publike u kazalištu pisalo se mnogo, raspored ulaza i sjedenja u kazalištu, a kako vidimo i mjesto za vrijeme stanke bili su strogo raspodijeljeni. Točkom 14. obvezuje se rabiti prostorije prema odredbama Zemaljske vlade i da bez pismene privole Zemaljske vlade neće poduzimati nikakve promjene. Točkom 15. obvezuje se da neće povećavati i prenamjenjivati žice za električnu rasvjetu bez pismene dozvole zemaljske vlade. Slijedi opširne napomene o tome da intendant ne može na trošak Zemaljske vlade naručivati

dekoracije i sl. te da za svaku sezonu mora naznačiti repertoar, te koje on investicije zahtijeva uz predočenje troška. Ako Vlada ne pristane, intendant ih može nabaviti o svome trošku i označiti ih žigom "intendant", dok će se predmeti nabavljeni na trošak Vlade označiti žigom "NZK" (Narodno zemaljsko kazalište) i brojem inventara. Navodi se kako se *buffeti* iznajmljuju na korist kazališne zaklade, koja o svom trošku uzdržava kazališnoga nadzornika i "elektrotehnika". Završna 18. točka govori kako intendant slobodno raspolaže svim ložama, sjedalima i prostorima za stajanje osim banske lože na lijevoj strani u mezaninu proscenija, prizemne lože proscenija na desnoj strani, koja se "pridržava nadzornom vladinom povjereniku, dvorske lože u mezaninu i gradske lože u prvome katu proscenija na desnoj strani, jednog sjedala u parketu za vojnoga mjesnoga zapovjednika, jednoga sjedala u parketu za redarstvenoga povjerenika, jednoga sjedala za branika i jednoga sjedala za inženira".

Dokument "Intendant imao bi se obvezati" II

Dokument najvjerojatnije slijedi prethodni i donosi neke nevelike razlike u redoslijedu i sadržaju. Točke se uglavnom sadržajno preklapaju sa točkama iz Dokumenta I.

Sadržaj analiziranih dokumenata uglavnom odnosi na tehničke uvjete rada, te možemo zaključiti kako je ove dokumente sastavljao netko iz Kraljevske zemaljske vlade, možda Miletiću mrski Hruby ili Chulp.

Spoznavamo kako se Miletiću pokušalo prije potpisivanja punktacija ugovora nametnuti određene obveze, na koje nije pristao, ali smo iz prethodnio analiziranih izvora uočili kako ih je Vlada svejedno pokušala provesti – bilo izravnim obraćanjem intendantu, bilo ignoriranjem njegovih molbi i dopisa.

Primjer je pismo gdje Miletić piše Vladi kako neće platiti osiguranje za broj predstava koji prelazi 150, kao i njegovo odricanje od odgovornosti od štete u pismima banu.

Miletićeva pisma, analizirana u prethodnome poglavlju, imaju još značajniji smisao ako smo skloni vjerovati da je Miletić bio upoznat s dokumentima I. i II., te se pokušao zaštititi i usprotiviti neslužbenim odlukama političke elite.

U *Zapiscima* (1978.) Miletić također navodi neke po njemu "nepravedne" postupke poput neustupanja mu *buffeta*. Iz analiziranih smo dokumenata saznali da je prihod najma *buffeta* bio namijenjen zapošljavanju kazališnoga nadzornika, kojega je, kako smo već navodili, Miletić smatrao vladinim špijunom, jer mu je otežavao poslovanje, marno prateći svaki njegov korak.

Izvor br. 19. HAZU, **Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe, Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta. Zbirka Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu. Dokument br. 3991. Punktacije ugovora.**

Punktacije ugovora sastavljene su u Zagrebu u 18 točaka, 1. rujna 1895. U potpisu su navedeni "Grof Khuen Héderváry i Stjepan pl. Milletich", s time da nema potpisa te se može pretpostaviti da se rad o nacrtu punktacija ili prijepisu, iako sadrži u zaglavlju broj 3991 i godinu 1895. pa se može smatrati i službenim dokumentom, posebice jer Miletić u *Zapiscima* (1978.) navodi rečenicu iz 1. točke punktacija kako mu Vlada daje potpuno uređeno novo kazalište. U točki 2. navodi se kako ugovor traje neprekidno tri godine počevši od 1. listopada 1895., te ako se pola godine prije isteknuća treće godine dogovori, može se produžiti na sljedeću godinu pod istim uvjetima. U točki 3. navodi se da Stjepan pl. Miletić preuzima obvezu o svom trošku zaposliti osoblje i dati 150 predstava ali mu "se prepušta na volju da li će osim drame njegovati još koju inu umjetničku granu predstava, no svakako imade mjesečno unapred zem. vladi na uvid vrhovnoga nadzora rad predložiti svoj repertoar." U točki 4. Miletića se obvezuje da uplati 50 000 forinti – 10 000 forinti kao jamstvo za slučaj da se "za ugovoreno doba od ugovora, kada iz kog razloga odustane". Iz ovoga su su isključene elementarne nepogode, vatra, potres i dr. Ostalih 40 000 forinti daje kao jamčevinu za štete na kazalištu ili inventaru.⁷³ U točki 5. navodi se kako će Vlada podmiriti troškove ako iz kog razloga obustavi predstave. Točka 6. donosi odredbu da Miletić može odustati od ugovora ako Vlada ne bude snosila trošak za vrijeme spriječenosti davanja predstava u iznimnim slučajevima navedenima u točki 4. U točki 7. navodi se da u slučaju bolesti Miletića, koja bi ga po "vještačkoj izjavi zem. vrhovnoga liečnika lišavala" poslove iz ugovora obavljati, Zemaljska vlada ima pravo odustati od ugovora. Točka 8. uređuje rok za otkaz ugovora od šest tjedana, osim u slučaju bolesti Miletićeve. Točkom 9. Zemaljska se vlada obvezuje nabavljati scensku opremu prema proširenju repertoara. Točkom 10. Miletiću se omogućava raspolagati angažiranim osobljem od 1. rujna 1895., s time da on preuzima podmirivanje njihovih angažmana od 1. listopada 1895. Točka 11. uređuje da Miletić može o vlastitom trošku nabavljati inventar za kazalište i rabiti ga, ali ga istekom ugovora treba "ponajprije zem. vladi ponuditi na preuzeće". Točkom 12. Zemaljska se vlada obvezuje subvencionirati Miletića sa 50 000 forinti godišnje. Miletić se odriče daljnjih troškova na račun Vlade, a subvencija mu se doznačuje u ¼ godišnjih obroka. U slučaju prekinuća ugovora, Miletić se

⁷³ To također Miletić navodi u *Zapiscima* (1978.).

obvezuje vratiti subvencionirani iznos, što jamči uplatom iznosa od 40 000 for. Točka 13. navodi kako Miletić "nije ovlašten bez privole zemaljske vlade preuzeti pregradnju ili popravak na kazališnoj zgradi i njenoj uredbi". Točka 14. uređuje da popravke i osiguranje od vatre podmiruje Zemaljska vlada. Točkom 15. omogućuje se Miletiću da imenuje zamjenika u "slučaju prolazne potrebe" za "kojega pak posvema odgovara", no nije ovlašten ustupati ovaj ugovor trećim osobama. Točka 16. utvrđuje kako je ovaj ugovor sastavljen na ime Stjepana Miletića i "ipso facto" ne prelazi na njegove "baštinike". Točka 17. uređuje da deficit ima pokriti sam Miletić, a i suficit mu ide u korist. Završna točka 18. definira da će se temeljem ovih punktacija sastaviti odgovarajući ugovor i potpisati "još svakako prije 1. listopada 1895.".

*Dokument svjedoči o tadašnjoj kulturnoj politici. Detaljno se otkriva interakcija kazališne uprave i Zemaljske vlade te obveze tih aktera prema kazalištu. Ustanovili smo kako se odredbe punktacija nisu u potpunosti ispunjavale jer pravi ugovor nije nikada sastavljen, ni potpisan.*⁷⁴

Izvor br. 20. **HDA; 893 Acta Theatralia. Kut. 42. spis. br. 17. Miletićevo pismo Juliju Kassowitzu.**

U zaglavlju pisma stoji datum 1. rujna 1895. i adresa Jurjevska ulica 29, na kojoj je stanovao Miletić. U popisu arhivskog inventara dokument je naslovljen kao *Pismo Stjepana Miletića Juliju Kassowitzu*, no na temelju opširnije analize možemo izraziti sumnju u točno ime primatelja. Dokument je vjerojatno arhivski označen tako jer je dio inventara fonda *Acta Theatralia* pristigao iz ostavštine Antonije Kassowitz Cvijić. Pretpostavljamo da je to pismo, naslovljeno "Dragi Julius!", namijenjeno ili Juliju Schwabeu, nadredatelju kazališta, ili Juliju Šenoi, komediografu. Bogner Šaban (2000.), pozivajući se na Miletićeve *Zapiske* (1978.) navodi kako je Julije Šenoa pomogao Miletiću oko dogovora s banom o intendanturi. No,

⁷⁴ Također, Miletić se u *Zapiscima* (1978.) žali da mu je ukupno u tri godine isplaćeno samo 120 000 for jer je Zemaljska vlada u svoju subvenciju uračunala 30 000 forinti kraljevske subvencije. Miletić je materijale, alat, oruđe i sl. nabavljao sam, a Vlada "nije skroz sve tri godine ni za jedan novčić povećala postojeći inventar. (...) Da su se pak ove punktacije kroz čitavo vrijeme moje uprave od vladinih organa tako shvaćale, da je njima sve dopušteno a meni ništa tomu imamdem nebrojeno dokaza u neprestanom zadirkivanju vladinih organa i u načinu kojim se od mene zahtijevala odgovornost za preuzeti inventar". (Miletić, 1978:201) Miletiću su zacijelo na umu bile sve one obveze iz prethodnih dokumenata, pa je zato tako ogorčeno pisao o punktacijama. Jedan privatni dokument, koji ćemo sljedeći analizirati otkriva nam iskreniji Miletićev stav o potpisu punktacija.

Miletić u *Zapiscima* (1978.) ne navodi izravno tko je bio taj zajednički prijatelj, već samo da je bio "narodni zastupnik i političar" koji je uvažavao povjerenje kod bana, a Julija Šenou tek spominje da je iste večeri "predsjedao" okupljenom društvu⁷⁵. Stoga nam osoba koja je bana uputila na Miletića i dalje ostaje nepoznanica.

*Uzimajući u obzir da je Miletić prijateljevao s Milanom, sinom Augusta Šenoe, kojemu je i generacijski bio bliži, smatramo da je ovo pismo ipak bilo pisano Juliju Schwabeu, kojega u Zapiscima (1978.) spominje više puta u pozitivnom svjetlu, ali samo u opisima suradnje oko predstava.*⁷⁶

Iako ostaje otvoreno pitanje tko je točno "Julius", iz istraživačkoga kuta, ovo pismo držimo značajnim iz nekoliko razloga:

- a) pisano je na dan preuzimanja uprave, 1. rujna 1895., netom po potpisivanju punktacija;*
- b) otkriva Miletićev privatni dojam i utiske o banu i njegovom odnosu prema kazalištu;*
- c) otkriva kako je odnos političke elite prema kazalištu bio dvojak: predali su zgradu u zakup, ali su istodobno htjeli ograničavati repertoar, dajući subvenciju samo za dramske predstave;*
- d) ukazuje na Miletićev pokušaj dogovaranja sastanka s Julijusom, za kojega se nada da će biti spreman za iduću sezonu i s kojim će dogovarati stvari oko drame i tehnike, što ide u prilog tezi da se radi o Schwabeu jer Šenou nalazimo samo kao zakupnika lože u novome kazalištu u Kazališnim godišnjacima⁷⁷ i autora drame Pod uvjetom, koja nije, kako navodi Bogner Šaban (2000.) bila izvedena u novoj, već prema navodu u Kazališnom almanahu za godinu 1894., u staroj zgradi kazališta, 6. rujna 1894. godine.*

Donosimo izvadak iz pisma s izvorno podcrtanim riječima i slijedom:

"Dragi Julius! Moju kartu si sigurno već primio. Ja sam danas moj predugovor potpisao i preuzeo upravu. Ban je bio u početak malko "pikiran" kasnije sam ja postao grub. /sve pobližnje usmeno/ a on fin, pravio mi se pače draži, a na kraju čestitao meni

⁷⁵ Prema Milanu Šenoi (1933.) njegov stric Julije, brat Augusta i Aurela Šenoe, rođen je 12. veljače 1845. godine, a umro je 10. listopada 1897. godine. Imao je osobit smisao za humor, bavio se literaturom, a posjedovao je i zbirku nošnji iz istočnih Alpa. Utemeljitelj je *Kluba Kvak* i jedan od direktora Prve hrvatske štedionice.

⁷⁶ Navodi da je Schwabe bio rodom Čeh, koji je neko vrijeme bio i sam kazališni ravnatelj, a kasnije je u svojstvu opernoga ravnatelja djelovao u Njemačkoj, u Hamburgu, Braunschweigu, Berlinu itd. Nakon Miletićeva odstupanja, Schwabe se vratio u Hamburg, gdje je i preminuo. U Zagrebu je uživao opće simpatije, ističe Miletić (1978.), no privatne aspekte njihova odnosa ne osvjetljava.

⁷⁷ U sezoni 1895./1896. "nepar" u loži br. 4 lijevo na prvome katu i u sezoni 1896./1897. "nepar" desno loža br. 10.

(a valjda i sebi što se je kazališta rješio. Ugovor ide na tri godine ali sam obvezan samo na 150 dramatičnih predstava godišnje. I uopće nije tako zlo po mene. Ja sam sada s Rumpelom uredio najglavnije glave opera i baleta, a sa tehničkim osobljem i dramom čekao bi dok se posavjetujem s Tobom jer su velike promjene nužne. Molim te javi mi stoga dogješ li još prije 15 rujna (iz ...(nečitko) ... u Zagreb) ako ne ja bih event. došao u Graz. Nadam se da ti dobro ide i da si se već krasno oporavio, pak da dogješ krepak i zdrav u Zagreb te da uzmogneš uzdržavati napore sljevne sezone.

Miletić se, kao i u nekim drugim privatnim dokumentima potpisao kao "Stevo", što je još jedan dokaz bliskosti s njegovim *intimusom* Julijem. Na marginama pisma nadopisano je i: "Chlup je jako revak samnom".

*Iz pisma se iščitava Miletićev zanos za poslove upravljanja kazalištem, ali i distanca prema banu.*⁷⁸

Izvor br. 21. **HAZU, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe, Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta: Zbirka Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu. Dokument br. 19691. Pismo bana Khuena Héderváryja Stjepanu Miletiću.**

Pismo nosi datum 30. rujna 1895. i urudžbeni broj 4405. U prvom paragrafu ban se Miletiću obraća s "veleučeni gospodine" i podsjeća ga kako, prema punktacijama ugovora, za koje navodi da su sklopljene 31. kolovoza 1895., na njegovu "veleučenosť" prelazi uprava Narodnoga zemaljskoga kazališta. U drugome paragrafu Miletića ban izvještava kako je razriješio dužnosti odsječnog savjetnika Kraljevske zemaljske vlade Adalberta Chlupa te da ga je pozvao da preda Miletiću "mrtvi inventar", čim Miletić uplati polog od 50 000 forinti u blagajnu Kraljevske zemaljske vlade. Također, navodi ban, Chlup je pozvan predati "urudčbeni zapisnik kazališnoga ureda kao i dnevničke, blagajničke knjige i račune".

Pismo ukazuje da je ban službeno odradio primopredaju uprave, no ne spominje potpisivanje ugovora.

⁷⁸ Šest godina nakon odstupanja s intendantskog mjesta o preuzetim obvezama će zapisati: "Na prvi pogled izgleda ovaj ugovor doista povoljan za me. Uz zemaljsku subvenciju od 50.000 for (k tomu još 10.000 od grada) prirediti po volji 150 predstava na godinu, eventualno samo uz dramsko osoblje, doista je vrlo povoljan uvjet, na koji bi sigurno svaki privatni poduzetnik rado pristao, te bi kod toga mogao još i obogatjeti. Drugačije je stvar stajala u mojem slučaju. Vlada je znala kome je glumište dala u zakup i da ću ja sve učiniti, da umjetnički niveau zavoda što više podignem!". (Miletić, 1978: 200)

Izvor br. 22. **HAZU, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe. Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta. Zbirka Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu. Dokument br. 21762. Pismo Stjepana Miletića savjetniku Kraljevske zemaljske vlade Adalbertu Chlupu.**

Pismo je datirano 9. listopada 1895. i utvrđujemo da predstavlja Miletićev odgovor na prethodno banovo pismo. On upućuje pismo Chlupu i obaviještava ga kako je sukladno banovom "odpisu od 30. rujna 1895. br. 4405." uplatio na današnji dan iznos od 50 000 forinti u Kraljevsku zemljsku blagajnu. Nadalje, Miletić piše:

"Ujedno molim Vašu Velemožnost da od današnjega dana za slučaj potrebe moga tehničkoga osoblja samo preko mene zatražiti blagoizvoli jer je isto pripravljeni za svečanu predstavu otvorenja silnim poslom zaokupljeno, da će jedva moći svim svojim poslovima zadovoljiti".

Također, Miletić moli da mu se predaju tantijeme za javne zabave u području grada Zagreba od 1. listopada iste godine, što je dogovoreno s banom.

Pismo otkriva kako je Miletić, kao intendant, službeno upozoravao savjetnika Chlupu, koji je pokušavao i dalje neslužbeno vladati kazalištem i osobljem. Iako je Miletiću kazalište dano u zakup, politička je elita i dalje željela imati kontrolu nad njegovim funkcioniranjem. Osobito je to bilo izraženo u dane prije svečanoga otvorenja, kada je pisano ovo pismo i kada je, kako smo već naveli, obavljena cenzura nad prologom za svečano otvorenje.

Izvor br. 23. **HDA, 893 Acta Theatralia. Kut. 42. Pozivnica Gligi Živkoviću na svečanu predstavu otvorenja narodnoga hrvatskoga zemaljskoga kazališta dne 14. listopada 1895.**

U jednom od fascikla u kutiji br. 42. pronašli smo i tiskanu pozivnicu za svečanu predstavu otvorenja nove zgrade kazališta za (rukom ispisano na praznome polju) "prečasnoga gospodina Gligu Živkovića, arhimandrita". Mjesto sjedenja u gledalištu je također pisano rukom: "Parket, XI red lievo, sjedalo broj 6". Ispod je tiskana napomena: "Ova pozivnica vrijedi ujedno kao ulaznica i ne može se na drugoga prenieti: u slučaju pak, da se ne uporabi, umoljava se ovu pozivnicu vratiti do 13. listopada t. g. 6 sati navečer predsjedničkom uredu kr. zemaljske vlade".

Napomena nam ukazuje na profesionalno organiziranu svečanost otvorenja, ali i na ustrajnost na isključivom i selektivnom odabiru uzvanika, pripadnika društvene elite.

Pozivnica-ulaznica vrijedila je samo i jedino za onoga kome je bila upućena. Miletić (1978.) navodi kako je cijela organizacija bila njegova, no s obzirom na uputu o vraćanju pozivnice, ured Zemaljske vlade bio je službeni "organizator", na što nam ukazuje i službeni pečat Predsjedništva Hrvatsko-slavonske zemljske vlade u lijevom uglu pozivnice.

Na samome dnu pozivnice, manjim fontom nalazi se i uputu za pravilno odijevanje (*dress code*): "Gospodje u okruglo izrezanom odijelu s nakiti. – Gospoda u svečanom narodnom odijelu ili gala-uniformi". *Uputa ukazuje na stroge obrasce ponašanja, koje je zahtijevala ova svečana prigoda.*

Pozivnica je crno-bijela, bez istaknutijih uresa, a tiskana je u tiskarskom zavodu Narodnih novina u Zagrebu.

Svečana predstava otvorenja bila je namjenjena samo pripadnicima visokog društvenog sloja, koji su aktivno sudjelovali u društvenom, političkom, vjerskom i kulturnom životu grada.⁷⁹ Dokument potvrđuje teze kako je kazalište (već na početku rada) imalo distinktivnu društvenu ulogu.

Izvor br. 24. **HDA, 893 Acta Theatralia. Kut. 42. Program otvorenja HNK.**

List veličine A4 donosi informacije kako je svečani program otvorenja započeo 14. listopada 1895. godine u 19:00 sati, a predviđeni završetak bio je oko 20:30 sati. Na programu je prvo bio Miletićev scenski prolog *Slava umjetnosti*⁸⁰ u tri slike, za kojega je glazbu skladao Ivan Zajc, koji se navodi i kao upravitelj glazbenoga dijela programa. Nakon prologa, slijedila je izvedba osme slike *Nikole Šubića Zrinjskog*⁸¹, glazbene tragedije u pet činova, koju je "spjevao Hugo Badalić", a "uglasbio" Ivan Zajc.

⁷⁹ Miletić (1978.) upućuje da su građanstvo i širi slojevi bili sasvim isključeni iz poziva, što ukazuje na društvenu segregaciju, kojoj intendant, iako plemićkoga roda, nije bio sklon!

⁸⁰ Podjela uloga: Vila – gdja. Ružička-Strozzi, Talijska – gdja. Savić, Kiparstvo – gdjica. Grbić, Glasba – gdjica. Šumovska, Ples – gdjica. Brandobranska, Tragedija – gdja. Borštnik, Komedia – gdjica. Housa, Bakač ban – g. Kesterčanek, Kraljević Marko – g. Varjačić, Dubravka – gdjica. Vodvarška, Djed – g. Mandrović, Unuk – gdja. Šram, Milovan – g. Fijan, Miljenko – gdjica. Viscusi, Cvjetko – g. Viscusi, Vile i geniji, Narod iz raznih hrvatskih krajeva, Pojedini umjetnici.

⁸¹ Podjela uloga: Nikola Šubić Zrinjski – g. Kroupa, Eva, njegova žena – gdja. Brückl, Lovro Juranić – g. Hofer, Alapić – g. Lesić, Paprutović – g. Kirin, Hrvatski častnici i vojnici, Turski vojnici, Janjičari.

Iz lista programa svečanoga otvorenja zaključujemo kako je otvorenje pomno planirano i profesionalno organizirano, unatoč kratkome vremenskom roku, cenzurama i ostalim nevoljama koje su se zbivale u danima pred otvorenje.

U Miletićevim *Zapiscima* (1978: 232) stoji kako je prije izvođenja *Slave umjetnosti*, u času kada je car Franjo Josip stupio u ložu, orkestar zasvirao *Kraljevku*, a "općinstvo pozdravljaše oduševljeno vladara", što ukazuje na malo odstupanje od ovoga pismenog izvora, iako ne iznenađuje kao svojevrsna protokolarna gesta.

Grafičko oblikovanje lista programa ukazuje na svečanu priliku. Program je tiskan u tiskarskome zavodu Narodnih novina u Zagrebu.

Izor br. 25. HDA, 893 *Acta Theatralia*. Kut. 42. Spomen-knjiga Hrvatskoga zemaljskoga kazališta pri otvaranju nove kazališne zgrade, Nikola Andrić, Zagreb, 1895., Narodne novine.

Spomen-knjiga tvrdoga uveza, svijetloplavih korica, sa zlatnim obrubom, oblikovanjem odaje svečanost prigode kojom je pisana. Prije uvodne riječi, Andrić stavlja citat grofa Janka Draškovića o kazalištu: "Hram nam je božice Talije amanet više naobrazbe; čuvajmo ga dok ga imamo!".

Kratki uvod, poetično intoniran, navodi kako se knjiga posvećuje preporoditeljima i ocima, "radnicima koji su se uvijali nad oranicom narodne kulture", a pisan je "o maloj gospi 1895.", samo mjesec dana prije svečanoga otvorenja.

Andrić ispisuje povijest hrvatskoga kazališta tijekom šezdeset godina. Piše o prvim predstavama u Zagrebu, te donosi podjelu igrokaza *Nazloba med bratmi*, igranoga od 1. ožujka 1802. godine u zagrebačkome konviktu. Osobito je zanimljivo opisao "avanturu" pogotka na lutriji, gradnje i uzimanja u zakup stare zgrade kazališta od strane Kristofora Stankovića.

U *spomen-knjizi* nalaze se fotografije i biografije tadašnjih "prvaka" glumišta – Petra Branija, Marije Ružičke-Strozzi, Ljerke Šram, Adama Mandrovića, Andrije Fijana, Sofije Borštnik i dr. Većina ih je nastupala na svečanome otvorenju, a kod Miletića (1978.) se nalazi obilje opaski o njihovim nastupima, glumi i izvođenju.⁸²

⁸² Miletić se osvrće i na *Spomen-knjigu*, napominjući kako je bio težak posao Andrićev, čiji briljantni stil "ovdje nadahnut patriotskim zanosom podaje knjizi literarni biljeg". No, Miletić, zanesenjak i zaljubljenik u preporoditelje, kojemu su uzori bili Demeter i Šenoa, zamjera Andriću što je to razdoblje prikazao na samo dvanaest stranica bez "karakterizacije onoga doba i onih lica". (Miletić, 1978: 222)

Za zaključiti je da je Andrić samostalno sastavljao tekst knjige⁸³. Miletić je tada imao drugih briga oko organizacije, ali i pisanja prologa te očigledno nije prije tiskanja savjetovao Andrića o isticanju preporodnoga razdoblja u knjizi, iako, kako smo na početku naveli, Andrić upravo u samome uvodu njima u "slavu" piše spomen-spis.

Knjiga je nedvojbeno značajna za teatrologiju jer je prva u kojoj je kronološki ispisana povijest hrvatskoga, odnosno zagrebačkoga, kazališta sintetičkoga karaktera.

Također, značajno je kako je u njoj vidljiv utjecaj tadašnjeg kulturnoga trenda - promicanje "narodnoga duha", a ne nalazimo da je nad njome činjena cenzura, kao nad prologom. Možemo tumačiti kako je tomu tako jer Spomen-spis ipak nije imao široku vidljivost kao kazališna izvedba, pa je kulturna elita na tome mjestu uspjela neomtano izraziti svoje nacionalne stavove i ideje.

Izvor br. 26. **HAZU, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe, Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta. Fond Stjepan Miletić. Slava umjetnosti, scenski prolog u tri slike, Stjepan Miletić, Zagreb, 1895. Kraljevska zemaljska vlada.**

U smeđoj, tvrdo ukoričenoj knjižici, nakon uvodne strane, na kojoj se navode naslov, autor i uglazbitelj, dolazi stranica s podjelom uloga, jednakom u imenima kao i na programu svečanoga otvorenja. U prvoj slici u razgovoru Djeda i Unuka primjećuju se tragovi cenzure i nadopisivanja teksta.⁸⁴

⁸³ Iako mu je Miletić, kao intendant, "dao" taj zadatak.

⁸⁴ *Ističemo mjesta oko kojih su se sporili Miletić i Kršnjavi* - na 8. stranici Djed govori:

"Al se kolo u okolo kreće;

Progje doba krvavih ratova,

Sada svijet po prosvjeti živi.

A naš narod hrvatski i srpski,

kroz stoljeća što branikom bješe

Europi pred dušmanom ljutim

(...)"

Radnja se zbiva na Velebitu, te se nakon ove Djedove replike svira glazba *Vile Velebita*, a na kraju slike hrvatska himna, koja se javlja i na kraju druge slike. Na kraju treće slike nadaje Miletić kroz pjesmu Vila prisutnost vladara na prigodi za koju je prolog pisan:

"(...)

A misao kraju dovedoste,

Umjetnici, roda uglednici,

Vječna harnost, a najviše onom

U tiskanome izdanju nema dramskih lica preporoditelja kako je dogovarano s Kršnjavim, već je tiskan tekst, koji se izvodio prigodom svečanoga otvorenja. Miletić (1978.) ističe da je publika, odnosno, za tu svečanost pozvana elita, mlako prihvatila prolog, a tek je na kraju, vjerojatno na spomen (prisutnoga) vladara burno i zanosno pljeskala, pokazujući time zahvalnost caru na dolasku i podršci otvaranju nove zgrade kazališta.

Cenzura je izvršena i na izvedbi i u tiskanom izdanju (naručenog!) teksta, unatoč dogovoru s Miletićem da će se u tiskanom programu poštivati prvotnji autorski rad. Dokument potvrđuje moć političke elite, koja je cenzurom nastojala prigušiti isticanje nacionalnih ideja u kazališnoj i književnoj umjetnosti.

3. 3. Programski i poslovni ishodi Miletićeve intendature

O reformama u nacionalnom duhu opširno piše Miletić (1978: 31) navodeći kako je ”maštao biti reformatorom, nastaviti gdje je Demeter stao, te stvoriti novo, preporođeno hrvatsko kazalište”.

Već u prvome razgovoru s banom, naveli smo, založio se za reorganizaciju drame i ponovno uvođenje opere⁸⁵, kao i za povećanje broja predstava u sezoni. Organizaciju uprave osmislio je po uzoru na njemačke *Hoftheatere*, uvažavajući monarhistički princip. Vrhovni šef glumišta je ban, a intendant mu je neposredno podložan. Uz intendanta stoje ravnatelji opere i drame. Ustrojilo se ponovno mjesto dramaturga te redateljski kolegij s nadredateljima drame i opere na čelu.

Kao diplomirani filozof, svjestan je bio Miletić da upravitelj, kao socijalna kategorija - pojedinac - valja bez obzira na *persuasio dolosa* djelovati *per se* i da se valja oslanjati na vrijeme kao univerzalnu kategoriju u cjelokupnom upravljačkom promišljanju teatra.⁸⁶

Koj tom činu krasnom kumovaše

On da živi, čuvar naših prava

Uzor vladar po srcu i krvi

Kralj naš slavni Franjo Josip Prvi!”

Nakon ovoga završetka, intonira se *Kraljevka* i zastor pada.

⁸⁵ Što je potvrdila i analiza izvora.

⁸⁶ ”Kod glumišnog upravljanja više je nego igdje nužna ona *courage de son opinion*, pa stoga se ni ja nisam dao smesti ni dobrim savjetima prijatelja, ni napadajima kritika. Konačno se jednom moralo početi – a savršenstvo se stječe tek po *vremenu*”. (Miletić, 1978: 359)

Predbacivalo mu se da će uništiti kazalište jer sastavlja repertoar "s obzirom na blagajnu", ali i to da se odviše bavi klasičnim repertoarom "na štetu vesele igre i salonskih komada". (Miletić, 1978: 289) Sam je pak vjerovao da se upravo klasični repertoar razvija kao organska cjelina. Stoga je proširio repertoar u novoj zgradi, te uz hrvatska, izvodio francuska, talijanska, njemačka, ruska i dr. djela⁸⁷.

Za istaknuti je da Miletić kada govori o upravljanju, razlikuje ono umjetničko, odnosno repertoarno kreiranje od poslovnog, financijskog, no svjestan je kako te dvije različite komponente uspješnoga upravljanja stoje u uzročno-posljedičnoj vezi.⁸⁸

Vjerojatno zahvaljujući tome uvjerenju, Miletić nije stao samo na reformiranju drame i ponovnome uvođenju opere, nego je krenuo ustanoviti i balet te je 16. listopada 1894. prvi put u operi *Nikola Šubić Zrinjski* prikazan i baletni prizor.⁸⁹

Razaznaje se kako i taj posao Miletić poimlje i radi sabirući mnogostrukost funkcija umjetnosti i kulture. Ustrojena je dječja baletna škola, kako bi se odgajali i poučavali, a ujedno i osigurali budući članovi baletnog ansambla. Uz to, uspostavom baleta Miletić računa na razvitak nacionalne glazbe i kulture, te navodi kako su neki glazbenici, poput Adamovića i Albinija, bili ponukani stvoriti baletna djela, koja su se potom praiszvela u kazalištu⁹⁰, a prvi su se put u nekim djelima plesali narodni plesovi i kola⁹¹. Uvođenje baletnih predstava pridonijelo je i poboljšanju uvjeta rada i organizaciji posla u kazalištu jer se pružao "predah" dramskom ansamblu.

Senker (1979.) zaključuje kako su se u razdoblju prije Miletića, hrvatske dramske i operne predstave odlikovale kostimografsko-scenografskim anakronizmima, neplastičnim i statičnim scenskim slikama, siromaštvom zvučnih i svjetlosnih efekata i plošnim dekoracijama. Mizanscenska su rješenja bila također veoma jednostavna i nemaštovita.

⁸⁷ Maksima mu je bila u operi i drami "stvoriti dobar stalan repertoire klasičnih i priznatijih djela sviju naroda, s obzirom na hrvatske i slavenske prilike, a uz to voditi računa i o modernim pojavama i u drami i u operi". (Miletić, 1978: 213)

⁸⁸ "Da li je glumište dobro ili zlo upravljano, to se potvrđuje po visini deficita, a ne pomišlja se kod toga da je vrlo često financijski deficit baš posljedica umjetničkog deficita". (Miletić, 1978: 185)

⁸⁹ Početak je, dakako, bio skroman, *corps de ballet* se sastojao od samo dvanaest članova, no "prima balerina gđica Ema Grondona, kasnije ljubimica našeg općinstva, svojim umijećem već prve večeri izvojštila pobjedu, te prikrla tako nedostatke svojih kolegica in spe". (Miletić, 1978: 81)

⁹⁰ Bela pl. Adamović - balet *Jela*, Srećko Albini - *Na Plitvička jezera*.

⁹¹ Primjerice u *Kraljeviću Marku*, *Slavi umjetnosti*, *Graničarima* i *Trenku*.

Nadahnut putovanjima po europskim teatrima, obnovio je garderobu⁹², potaknuo izradu novih dekora, nabavljao historijsko oružje, oklope, mačeve, puške i druge rekvizite. Susljedno tome mogao je uvesti i reformu pokusa⁹³, a glavni pokusi odvijali su se s potpunom dekoracijom, opremom, maskom i kostimom.

U drami je uveo mjesečnu režiju – svaki mjesec režirao bi drugi redatelj – dobili su veće ovlasti, ali i šansu za raznolikiji rad.⁹⁴ Posebno je pazio da redatelj⁹⁵ nije istodobno i glumac.⁹⁶

U Parizu, Münchenu i Berlinu vidio je kako se u međučinu ne izvodi glazba kako bi predstava prije završila te je to ukinuo i u Zagrebu⁹⁷.

Operni je repertoar Miletić obogaćivao na više načina, također u skladu s europskim praksama. Primjerice, na zagrebačkoj je pozornici, prvoj nakon münchenske, izveden ”pročišćeni”, blizak izvornome djelu, *Don Giovanni* W. A. Mozarta, a na njoj su redovito gostovale velike inozemne i domaće zvijezde. Tako je Milka Trnina gostovala kao Elizabeta u Wagnerovu *Tannhäuseru* i kao Eleonora u Beethovenovom *Fideliju*.⁹⁸ Naslovima i kompleksnostima njihova postavljanja i izvođenja nećemo se šire baviti, ali je potrebno naglasiti kako se iz današnje perspektive čini iznimno značajnim i velikim repertoarnim

⁹² ”U četiri i pol godine mi je to i potpuno za rukom pošlo, te sam odstupajući predao svojem gosp. nasljedniku garderobu, kakovom se samo *velika* glumišta ponositi smiju i koja mu omogućuju glumiti sve glume i opere svihu kostimnih epoka, a da jedva što novo nabaviti treba“. (Miletić, 1978: 83)

⁹³ ”Redatelj je imao na raspolaganju tehničku službu i rekvizite od prve probe, radio se čin za činom, inzistirao na *jasnom izgovoru i logičnom naglasivanju*“. (Miletić, 1978: 95)

⁹⁴ To se nije vidjelo redateljima, pa je ukinuto nakon Miletićeva odlaska.

⁹⁵ O kazališnoj režiji i redateljima u 19. st. pišu Senker (1979.) i S. Batušić (1978.). S. Batušić (1978.) donosi socijalno-obrazovne podatke o glumcima/redateljima toga doba: Freudreich je učio poplunarski obrt, a zatim je bio knjigoveža, trgovački pomoćnik i bubnjar u građanskoj gardi, Mandrović je bio sin mlinara i izučeni zidarski kalfa, Brani je bio student prava, glumac, učitelj, Fijan je bio završeni preparand i učitelj u Šestinama, Sajević i Savić bili su trgovački pomoćnici, Simeonović je studirao kirurgiju u Budimpešti, pa potom bio fotograf, a Jovanović brijački pomoćnik.

⁹⁶ ”Dakako *idealan* redatelj bio bi uvijek onaj koji uz sav svoj talenat, inteligenciju i stručnu naobrazbu posjeduje i svu spremu glumca, ali *sam ne glumi*. Ali takav bi čovjek u ono doba bio pogotovo u nas – *rara avis*“. (Miletić, 1978: 87)

⁹⁷ No, podatak iz *Kazališnih godišnjaka* za 1897. i 1898. godinu, govori suprotno. Uz ime Josipa Čermaka, člana orkestra, violiniste navodi se da je i oznaka „dirigent glazbe u međučinu“. O Čermaku opširnije vidi Matoš (1993.).

⁹⁸ ”Time je Beethoven s hrvatske pozornice progovorio na dvostruko svečan način“. (Miletić, 1978: 357)

pothvatom postavljati Wagnerova, Mozartova i Beethovenova djela s tek obnovljenim opernim ansamblom!

Osim baletne, utemeljio je Miletić i prvu hrvatsku dramsku školu o vlastitome trošku i u suradnji s Glazbenim zavodom, u kojemu je već postojao odjel za deklamaciju, pa su im ustupili prostorije i uredovno osoblje.⁹⁹ Škola nije dobivala subvencije, ali je Vlada "priznala" školu postavivši svoga povjerenika na završnim ispitima i odobrila svjedodžbe.

Poticanje rada opere i baleta te osnivanje dramske i baletne škole predstavlja značajne korake za razvoj umjetnosti i umjetnika, kao i kazališta općenito, ali ukazuje na nefunkcionalnosti političkih elita. Kulturna je elita samostalno i inovativno djelovala i poticala razvoj kazališta usprkos nezainteresiranosti političkih struktura, koje su joj dale tek nominalnu podršku.

Na putu potpore razvoja dramske književnosti i umjetnosti, nailazi se još jedan kontrapunkt, vezan uz umjetnike. Uprava je raspisala za godinu 1895. dvije književne nagrade i to: 1. *Za oveću izvornu tragediju ili dramu iz domaćeg života 1000 K (hiljadu kruna)* 2. *Za izvornu komediju ili pučku glumu iz suvremenog života hrvatskoga 600 K (šest sto kruna)*". (Miletić, 1978: 109) Ocjenjivači su bili intendant, dramaturg i četiri književnika, a "nagrađena se drama mogla izvoditi na pozornicama u području kazališta i štampati u *Teatralnoj biblioteci*, dok autorska prava ostaju netaknuta". (Miletić, 1978: 110). Književnicima je poslana okružnica kako bi ih se zainteresiralo. Prve su godine nagrađeni – prvom nagradom Vojnovićev *Ekvinocij*, a drugom Tresić-Pavičićev *Simeon Veliki*. Natjecao se i Zajc, kojemu je za operu *Armida* dodijeljena prva nagrada. No, kada je sljedeće godine raspisan novi natječaj, književnici i glazbenici se nisu oglasili.¹⁰⁰

Miletićev je intelektualni i društveni poziv umjetnicima ipak bio prezahtjevan za to vrijeme, stoga su mu umjetnici odgovorili šutnjom i nezainteresiranošću, ne uvidjevši vrlo moderan pristup kreiranju domaćeg repertoara, koji bi se, sukladno važećim propisima, i danas trebao primjenjivati u radu kazališta.

Pokrenuta je i *Teatralna biblioteka*, u kojoj se nastojalo izdavati „sve bolje novosti repertoira“ pod redakcijom dramaturga, no s trećim sveskom ukinuta je jer je i tu interes bio manjkav. Uz biblioteku, pokrenut je i *Kazališni almanah*, koji se već druge godine preimenovao u *Kazališni godišnjak*. Izlazio je i nakon Miletićeva odstupanja s mjesta intendanta.

⁹⁹ Ostale je troškove snosio Miletić, a nakon sukoba s Klaićem, preselili su u prostorije Dioničke tiskare.

¹⁰⁰ „Gospoda književnici više volješe svoja djela *mimo* natječaja, kazališnoj upravi uručiti“. (Miletić, 1978: 110)

Miletić je modernizirao je izgled kazališnih cedulja, rad blagajničkoga ureda i formulare ugovora te odredio točno trajanje sezone - od 1. rujna do kraja lipnja. Povećao je cijenu abonmana i ulaznica, a kao što smo već naveli, za đake su se davale besplatne klasične predstave, dok su se *pučke* predstave četvrtkom izvodile uz snižene cijene.

Reforme cijena ulaznica ukazuju na visoko razvijenu Miletićevu svijest o njegovanju i brizi za publiku, posebno za mladu populaciju te onu iz širih društvenih slojeva, što se i u suvremenom vođenju teatra često postavlja kao temelj misije kazališta. Tragove i biljege Miletićevih reformi nalazimo i danas u vizijama, odnosno poslovnim i umjetničkim prijedlozima i dosezima kazališne uprave.

3. 3. 1. Analiza izvora – izdvojene arhivske građe

Izvor br. 27. **HAZU, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe, Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta. Zbirka Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu. Dokument 19251 – 30.6.1894. Prijedlog intendant Miletića o reorganizaciji uprave.**

Pismo je datirano 30. 06. 1894., dakle pri prvome imenovanju Miletića intendantom. Utvrdili smo da je dokument koncept pisma jer je na više mjesta križan i nadopunjavan. Miletić započinje pismo latinskom izrekom – ”Bis dat, qui cito dat”¹⁰¹, nastavljajući razlagati o društvenoj ulozi kazališta:

”Kako gdje osobito u kazališnim stvarima ova je izreka od velike istine, jer je danas – u vijeku željeznica i parobroda – i umjetnost prisiljena da drži korak brzim načinom života te letećim razvojem suvremenoga društva. Kazalište kao i muzički zavod u smislu Schillerovu, ipak treba da odgovara i dnevnim potrebama društva, da bude na samo na visini situacije nego i na visini svojeg vremena u svakom povijesnom času”.
Susljedno tome predlaže reorganizaciju kazališta, kako bi se dosegla europska razina:
”To je samo moguće ako sačinjava kazališna uprava sama za sebe posebno tijelo nezavisno od velikog aparata državnog. Kako bi se i naše narodno zemaljsko kazalište podići do visine ostalih europskih glumišta, potrebno je dakle prije svega, da nam se uprava reorganizira ili bolje novoustroji, jer je dosadašnja kazališna uprava bila permanentni provisorium”.

¹⁰¹ Dvostruko daje tko brzo daje.

Nadalje, poziva se na uređenje uprave i subvencioniranje po uzoru na dvorske teatre u Njemačkoj i Austriji:

”(...) morao bi se položaj intendanta tako urediti da je isti izravno upućen na osobu Nj. Preuzvišenosti gospodina Bana (...) Na čelu zavoda stajao bi dakle intendant kao šef. U njegov službeni djelokrug ne bi samo spadala uprava nar. Zem. Kazališta u Zagrebu nego i vrhovni nadzor nad cijelim kazališnim življem u zemlji te dramatičkim školama...Jer samo u takovu centrališenju mogao bi se uvesti red u kazališne urešje te procvat umjetničkog pomlatka, koji je bitni uvjet umjetničkomu razvoju našeg kazališta”.

Prijedlog dokazuje kako Miletićeva vizija intendanta podrazumijeva umjetničke, ali i društvene funkcije, on podupire umjetnički razvoj kazališta s poljem djelovanja i utjecaja na određenu društvenu skupinu - umjetnike, ali i čitav narod.

Miletić vrlo precizno određuje sastav uprave i naznačuje pripadajuće im iznose plaća, koji bi ukupno isnosili 5180 forinti. U današnjem smislu to bi bio svojevrsni ekvivalent sistematizaciji radnih mjesta:

”Intendant morao bi imati svoj posebni ured koji bi se sastojao od sljedećeg osoblja: intendant, ravnatelj opere, ravnatelj drame, dramaturg (dodijeljen), tajnik, kontrolor, blagajnik, tehnički inspektor, bibliotekar (drame), bibliotekar opere, pisar, podvornik”. Iz popisa osoblja u kazališnim godišnjacima, vidljivo je da je ovakav ustroj i ostvaren.

Pismo završava općom misli, u kojoj Miletić sažima potrebne uvjete za razvitak kazališta: ”...zakon, red i rad samo uz ovo moći će naše narodno zemaljsko kazalište napredovati”.

Teško je ne primijetiti vizionarstvo, europski duh, te naglasak na društvenost kazališta kao poruke ”između” redaka ovoga pisma.

Pismo držimo izrazitom potkrjepom tezi kako je Miletić prvenstveno reformator hrvatskoga kazališta, a u skladu s time i utemeljitelj, odnosno začetnik njegova suvremenog upravljanja i pokretač društvenih promjena.

Izvor br. 28. **HDA, 893 Acta Theatralia. Kut. 18. Članak - Dvadeset i pet godina u novom teatru; Jutarnji list, 14. 10. 1920.**

Članak potpisuje Livadić. Pretpostavljamo da se radi o Branimiru Livadiću, koji je od 1921. godine obnašao funkciju ravnatelja Drame. Autor iskazuje zanimljive poglede na

intendanta i naznačuje profesionalnost u upravljanju kazalištem, ali i kritiku repertoarne politike:

”Miletić, prvi intendant u novoj kući bio je kud i kamo bliži i staroj književnosti i starom glumačkom stilu. Kad su jednom u devedesetim godinama prošloga vijeka Sara i Duse gotovo istodobno gostovale u Beču, Miletić je u beskrajnim debatama uzvisivao Saru pred Dusom. Kao intendant on je ipak donekle zatomio svoje osjećaje i dopustio da i našim teatrom doskora prevlada duh nove umjetnosti. Ono, što neki uzvisuju Miletića kao najbolje, njegov programatični rad, bilo je zapravo najgore, i da nisu umjetničke prilike jače od njega, on bi bio u neku ruku zaustavio napredak naše umjetnosti. Samo fanatični entuzijazam Miletićev za umjetnost uopće suzdržavao ga je od većih pogriješaka, on ga je učinio neutrudivim radnikom u službi umjetnosti, učinio ga je onim, što smo mi najviše trebali: krčiteljem svih zapreka, koje su smetale, da se naša umjetnost razvija slobodno i svojim putem.

Kad nam stigne obećana povijest kazališta u novoj zgradi, moći ćemo točno kontrolirati, kako su se nadbijala ova dva smjera u Miletićevom radu. Ondje ćemo naći razjašnjenje za mnoge trzavice unutar zidina teatra, koje su dovele, na primjer, jednoga Fijana u situaciju, da kao najbolji glumac, ostavlja najboljeg intendanta.

Miletić je bio suviše istančan poznavalac glume, a da ne bi bio odmah pronašao među među glumcima i prave talente. On ih je okupio oko sebe, a bujni repertoar onoga vremena dao je svakom skoro prilike, da se prikaže u najboljem svijetlu. (...)

Tu se odmah ističe činjenica da je danas intendant dr. Andrić, Miletićev dramaturg. Čini se da se u umjetničkom naziranju nismo uspjeli poći dalje od Miletića. Opera danas ne raspolaže možda tolikim istaknutim pjevačima kao za Miletića. Drama, kad bi se držala načela: treba glumiti samo on, zašto znamo glumaca – imala bi uži repertoar. Ukus je danas publike sasvim neproračuniv, ugoditi joj se zapravo ne može ničim, to jest kontakt je publike s umjetnošću danas još labilniji nego prije”.

Izvor potvrđuje da su Miletićevi utjecaji prisutni u kazalištu i dvadeset i pet godina nakon njegova upravljanja. Tada je intendant Andrić, kojega je on pozvao za dramaturga i s kojim je pripremao svečano otvorenje, mnogobrojne predstave kazališta i obavljao administrativne poslove. Također, članak ukazuje i na odnos između umjetnika Fijana i intendanta, ističući sukob, koji je Fijana naveo na angažman u beogradskom teatru te na trajni problem s nezainteresiranošću publike.

Izvor br. 29. **HAZU, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe, Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta; Fond Stjepan Miletić. Bilanca Hrvatskoga zemaljskoga kazališta u Zagrebu za sezonu 1895./1896.**

Izdvojili smo ovaj dokument, koji se odnosi na prvu sezonu u novome kazalištu, kako bismo precizno prenijeli stavke na koje je Miletić trošio subvencionirani i vlastiti novac.

Na prvoj se stranici navode primici, od kojih nam je posebno interesantna stavka prihoda dnevne blagajne za 229 odigranih predstava koja je iznosila 81 656 forinti i 26 novčanica, dok je prihod od zakupa loža iznosio 40 335 forinti i 02 novčanice, a prihod od zakupa sjedala 1544 forinte i 51 novčanica, što bi značilo kako su zakupi bili iznimno važna prihodovna stavka jer su iznosili gotovo polovicu ukupnoga blagajničkoga prihoda. Dobici od prodanih ulaznica i abonmana iznosili su dakle više od subvencija – Kraljevska zemaljska vlada je za razdoblje od 1. listopada 1895. do 30. lipnja 1896. godine uplatila 37 500 forinti, a grad Zagreb za I polugodište 1896. godine samo 5000 forinti. Uz te, manje stavke prihoda su prihod od garderobe, knjižica i programa, tantijema od koncerata i drugih zabava, od "sklizačkog društva za električno svjetlo" i kamata. Ukupni prihodi za prvu Miletićevu sezonu iznosili su 172 950 forinti i 43 novčanice.

Izuzetno je zanimljiva i razrada prihoda od 229 predstava: 88 dramskih predstava prihodovalo je 21 782 forinte i 61 novčanicu, 77 opernih 35 103 forinte i 30 novčanica, 46 operetnih 16 613 forinti i 35 novčanica, 15 "dekoracionih" predstava 7445 forinti i 40 novčanica, 2 koncerta 711 forinti i 60 novčanica. Ubrojena je ovdje i svečana predstava otvorenja, koja nije donijela prihoda.

Miletić je izveo mnogo više predstava nego što je bio obvezan ugovorom, i to ukupno 35 opera i opereta više od dramskih predstava. Za opere i operete ulaznice su bile skuplje, ali su one bile posjećenije od dramskih predstava.

U izdacima visoko od ostalih stavki odskače stavka plaće za razdoblje od 1. listopada 1895. do 1. lipnja 1896. u iznosu od 108 448 forinti i 42 novčanice, slijede dnevni troškovi za 229 predstava u kojima je "sadržana plaća statista, nabava rekvizita, pristojbe za policajnu i vatrogasnu stražu" u iznosu od 15 986 forinti i 32 novčanice. Zatim je tu stavka "nagrade stranim gostima" u iznosu od 6182 forinte i 73 novčanice te troškovi uprave i drugi manji troškovi u iznosu od 5928 forinti i 40 novčanica. Visoki su i troškovi za rasvjetu, na koju se Miletić žalio da nije dobro provedena i da bi bila jeftinija da je učinjeno kako valja. Stavka sadrži tri podstavke –plin, lampe i špice od ugljena i ulje za strojeve, a ukupno iznose 6899 forinti i 05 novčanica. Grijanje ("kurenje") kazališta također sadrži dvije podstavke – drva i

ugljen a ukupno je potrošeno 3129 forinti i 08 novčanica. I na grijanje se žalio Miletić, već početkom sezone, pretpostavljajući da će mu struja i grijanje odnijeti velik dio prihoda, što se, vidimo, i potvrdilo na kraju sezone. Također, mnogo je manjih iznosa koje nose različite stavke vezane uz nabavu opreme, dekora, dasaka, letvi, boja, čavala, trikoa, čizama, šešira, cipela kao i popravke. Drugi dio manjih iznosa čine stavke vezane uz isplate tantijema nakladnicima, agentima i mirovinskom zavodu nagrade piscima, umjetnicima i drugim članovima. Ukupan izdatak iznosi 174.847 forinti i 73 novčanice, a manjak 1. 897 forinti i 30 novčanica.

Smatramo da izvor potvrđuje kako je kazalište, već u prvoj sezoni nakon otvorenja, bilo prepušteno entuzijastičnome intendantu i njegovim upravljačkim vještinama. Miletić bi vjerojatno bio u dobitku, a ne u gubitku da je održao samo 150 predstava, koliko je bio obvezan ugovorom i da su se otklonili tehnički nedostaci, na koje je upozoravao. Također, plaće zaposlenika, od kojih je najviše umjetnika mnogo su ga stajale, a izvori pokazuju kako su neki umjetnici imali izuzetno male prihode i morali su čekati na isplatu ugovorenih iznosa duže vrijeme.

3. 4. Rekonstrukcija kazališne publike

Iako nema podataka o sociodemografskoj strukturi zagrebačke kazališne publike s kraja 19. st., iz nekih drugih, dostupnih pokazatelja, općih domaćih i europskih socioekonomskih, ali i kazališnih trendova, te analizom izvora, tražit ćemo odgovore na stalne pritužbe tadašnjega intendanta na slabi odaziv zagrebačke publike, kao i na slab interes posjeta kazalištu, nakon otvorenja, iz drugih dijelova Hrvatske, Slavonije i Dalmacije.

Prema prikazu strukture stanovništva Austro-Ugarske po zanimanju godine 1890. na ukupan broj stanovnika, koji je iznosio 527 426 u Dalmaciji i 2 201 927 u Hrvatskoj, od 100 stanovnika u Dalmaciji je čak 86,12 % živjelo od poljoprivrede, 4,58 % od rudarstva, obrta i industrije, 4,08 % od trgovine, bankarstva i prometa, 2,58 % od intelektualnih zanimanja, a 2,64 % od ostalih zvanja. U Hrvatskoj i Slavoniji čak je 84,64 % živjelo od poljoprivrede, 8,39 % od rudarstva, obrta i industrije, 2,35 % od trgovine, bankarstva i prometa, 1,94 % od intelektualnih zvanja, a 2,68 % od ostalih zvanja.

Postotak poljoprivrednog stanovništva iznad 80 % u Austro-Ugarskoj zajednici, nakon Dalmacije, Hrvatske i Slavonije ima još samo ugarski Erdelj, dok za usporedbu, područje Donje Austrije, kojoj je upravno do 1922. godine pripadao grad Beč, na ukupan broj stanovnika od 2 661 799, od 100 stanovnika živjelo je od poljoprivrede samo 24,78 %, od

rudarstva, obrta i industrije 41,79 %, trgovine, bankarstva i prometa 17,37 %, intelektualnih zvanja 6,02 % i ostalih zvanja 10,04 %. Nešto je drugačiji omjer u Češkoj, s glavnim gradom Pragom, u kojoj na ukupan broj stanovnika od 5 483 094, od 100 stanovnika živjelo je od poljoprivrede 40,65 %, rudarstva, obrta i industrije 40,14 %, trgovine, bankarstva i prometa 8,88 %, intelektualnih zanimanja 3,54 %, ostalih zanimanja 6,79 %.¹⁰²

Primjere područja Donje Austrije i Češke navodimo iz razloga što je tamošnje stanovništvo u mnogo većem broju i kohezivnije posjećivalo kazalište.¹⁰³ Schorske (1997: 17) je istraživajući kulturni entitet Beča, Londona, Pariza i Berlina zaključio kako su grupe intelektualca raznih grana visoke kulture u svim gradovima, osim u Beču, bile nekohezivne.

Radničko stanovništvo povećava se u razdoblju između 1890. i 1906. Skroman razvoj industrije pokazuje sada tendenciju koncentracije prerađivačke privrede, posebno u pogledu uposlene radne snage. Opći porast industrijskog stanovništva znatno je brži od porasta obrtničkog radništva, te od porasta malih obrtnika koji su poslovali bez pomoćne radne snage. (Šidak i dr., 1968: 303)

Unutarnju inteligenciju čine u najvećem broju nastavnici, potom činovnici te svećenstvo, a 90-ih godina 19. st. slabi i odnos Khuenovog režima s plemstvom. (Gross, 1981: 362) Gavella (1982: 62-63) donosi kako su se zbog ekonomskih poteškoća, koje su otežavale razvitak nekih slobodnih kulturnih profesija, naši kulturni činitelji regrutirali uglavnom iz činovničkih redova. No, trend umjetnika-činovnika prisutan je i u Beču.¹⁰⁴

Unatoč velikom povećanju broja stanovnika grada Zagreba, koji je od 1890. godine s 38 742 narastao do 1900. godine na 57 690, ali i napretku novčarstva u Hrvatskoj i Slavoniji, u smislu povećanja broja kreditnih ustanova¹⁰⁵ kao i akumulaciji sredstava sitnotrgovačke i seoske buržoazije u bankama, štedionicama i vjeresijskim zadrugama (prema tablici br. 2,6. i 7.. u Šidak i dr., 1968: 320,324-325) te tvrdnjama vodećih hrvatskih povjesničara, koji su sustavnije pokušali obraditi društveni razvoj toga razdoblja, poput Gross (1981.), kako je polagana akumulacija kapitala omogućila povećan utjecaj bogatijega građanstva na

¹⁰² Analizirano prema tablici br.1. u Šidak i dr. (1968: 319)

¹⁰³ Miletić na jednom mjestu piše: "Ali češko općinstvo i ljubi svoje glumište te ga najmarnije posjećuje. Gotovo pol glumišta u stalnom je abonementu rasprodano, a i inače su predstave dupkom pune. Pohađati glumište tamo je *patriotska* dužnost, a – kod nas?". (Miletić, 1978: 43).

¹⁰⁴ Vidi Schorske (1997.).

¹⁰⁵ Čemu su također pridonijeli češki bankarski krugovi povezivanjem kreditnih ustanova iz sjeverne Hrvatske s onima u dalmatinsko-istarskom području. Česi su se time željeli afirmirati nasuprot austro-njemačkim i mađarskim faktorima. (Karaman, 1981.)

ekonomska i društvena kretanja, kulturni obrasci u obliku odlazaka u kazalište variraju u različitim društvenim slojevima. Zagrebačka kulturna elita, kao i ona bečka, što dokazuje Schorske (1997: 17) ima socijalno zaokruženi karakter, no niže društvene skupine ga nemaju.

Upravo iz toga razloga, prema tvrdnjama Kršnjavog (2003: 170), ban je dugo promišljao o početku gradnje nove zgrade, koja je donosila nove troškove, ali ne i publiku.

Miletić uzima u obzir broj stanovnika Zagreba i izvodi računicu "uspješnog" broja kazališne publike, pozivajući se nanovo na patriotizam i praško kazalište.¹⁰⁶ Teatar se ni privlačnošću repertoara, ni literarnim kriterijima nije mogao samofinancirati, zaključuje Gavella (1981: 61-62), jer je bilo ne samo premalo literarno zainteresirane publike, već i one "široke, naivno za kazalište zainteresirane publike".

Sagledavanjem europskoga konteksta, razotkriva se jedna drugačija stvarnost, u kojoj upravo političke elite, tadašnji monarsi, izravno podupiru kazališni život, posjećujući često kazalište, koje u tim velikim europskim gradovima postaje jedno od središnjih mjesta okupljanja vladajuće elite i njihovih podupiratelja. Müller (2006.) temelji svoje istraživanje na berlinskom *Kraljevskom teatru* na *Unter den Linden* i londonskom *Covent Gardenu*, što se može proširiti na druge europske glazbene metropole i njihov društveni život. U kazalište se dolazilo vidjeti i biti viđen. Kraljica Viktorija u Londonu i Friedrich Wilhelm III. u Berlinu redovito su, čak i nekoliko puta tjedno dolazili u operu, ispunjavajući istodobno osobno zadovoljstvo i potrebe društvene prezentacije. (Müller, 2006: 170) Poznato je, također, kako je nadvojvoda Franjo Karlo, otac cara Franje Josipa, gotovo svaku večer posjećivao kazalište, a car Franjo Josip bio u dugogodišnjoj vezi s glumicom *Burgtheatera*, Katarinom Schratt.

I Miletić je stekao uvid u podršku vladara na svojim putovanjima po europskim kazalištima, te navodi kako u Parizu nakon premijere ide i stotinu repriza, a "kod nas i prva predstava najbolje drame jedva napuni polovicu gledališta, tako da intendant, kod druge predstave, sjedi sam u svojoj loži poput pokojnog bavarskog kralja Ljudevita II".¹⁰⁷ (Miletić, 1978: 258) Za razliku od europskih kazališta, ovdje je kralj tek simbolična slika, a intendant je – usamljeni umjetnički voditelj.

S druge strane, Schorske (1997: 28) tvrdi kako su najveća dostignuća tradicionalne austrijske kulture bila su u primjenjenim i izvedbenim umjetnostima - arhitekturi, kazalištu i glazbi, a krajem stoljeća se funkcija umjetnosti za bečku srednju klasu izmijenila – kazalište

¹⁰⁶ "Zagreb imade sada oko 70.000 stanovnika; ne može li se od njihova patriotizma tražiti da ih bar 700 dnevno glumište pohada? U češkom glumištu u Pragu već je samim abonementom rodoljubâ prihod glumišta svake večeri osiguran. A kod nas?". (Miletić, 1978: 214)

¹⁰⁷ Miletić se referira na Ljudevita kao na mecenu skladatelja Wagnera.

je bečkim purgerima služilo kao pribježište od političke stvarnosti. No, nalazi našega istraživanja pokazuju kako su Bečani uživali u kazališnom izrugivanju političkoj stvarnosti¹⁰⁸. Primjerice, uspjeh kod publike krajem stoljeća u *Volkstheateru* nalazi komedija o izboru gradonačelnika, autora Maxa Burckharda, tadašnjega ravnatelja *Burgtheatera*¹⁰⁹. Sabotič (2007: 196) smatra kako bečka strast prema kazalištu korespondira sa sklonošću teatralnosti u životu, koja se, slijedeći pravila koja nameće odnos centra i periferije, očitovala i kao sastavni dio zagrebačke kulture.

Prevodeći u hrvatski kontekst dolaske političke elite u kazalište, nailazimo na dvostruko pitanje u vezi s njegovim utjecajem na povećanje broja publike. Možda je Miletićevo pozivanje na domoljublje kao razlog za dolazak u zagrebačko kazalište uistinu promašena strelica, s obzirom da je tadašnja Hrvatska i Slavonija imala na banskom mjestu bana Khuena, Mađara, koji je sprečavao napredak nacionalnog industrijskog poduzetništva (Karaman, 1981: 331), čime je posredno kočio razvoj hrvatskog građanstva (Gross, 1981: 343) i time neposredno utjecao na manjkav broj potencijane kazališne publike?

O dolascima bana u kazalište, osim za proslave otvorenja, u proučavanoj literaturi, ne nalazi se mnogo podataka. Katalinić (2008.) navodi kako su ban Khuen i supruga Margit povremeno nazočili priredbama s međunarodnim repertoarom, izbjegavajući i distancirajući se od onih s nacionalnim. Tako su 29. ožujka 1896., prema napisu u *Narodnim novinama*, nazočili izvedbi Humperdinckove opere *Hänsel und Gretel*, na koju je Miletić bio vrlo ponosan jer je predstavljala ulazak komične opere na zagrebačku pozornicu. U *Kazališnome godišnjaku* za 1897. godinu pronašli smo podatak da je te večeri u ulozi Gretel gostovala Blaženka Kernic, članica lajpciške opere. Moguće je da su ban i supruga došli slušati upravo ovu gošću.

Smatramo da bi banovo često pojavljivanje u kazalištu izazivalo još manji odaziv za posjet kazalištu, koje se, upravo suprotno političkim trendovima suzbijanja nacionalnog, pod Miletićevom intendanturom, pokušavalo afirmirati reprezentirajući nacionalni identitet.

Već prvih dana nakon otvorenja nove zgrade, Miletić, ali i časopisi *Narodne novine*, *Hrvatska* i *Obzor*, ne mogu se načuditi ignoranciji, apatiji i nehaju za glumište, u kojemu su se izvodila djela hrvatskih autora poput *Ljubavi i zlobe* Lisinskog, Gundulićeve *Dubravke*, Držićevog *Stanca*, Vojnovićeva *Ekvinocija* i dr. Još jednom ugledavši se u Čehe, Miletić se

¹⁰⁸ Vidi Brunow (1923.) i Dey (1989.)

¹⁰⁹ Burckhard će zbog teksta i predstave biti izložen političkome pritisku i morati će dati ostavku na mjesto ravnatelja *Burgtheatera*.

nadao kako će se nakon otvorenja nove zgrade, kao i Pragu, organizirati posjeti iz provincije posebnim vlakovima. *Unatoč pozivima uprave i olakšicama u obliku smanjene cijene ulaznica nije se uspjelo privući stanovništvo iz provincije.* Iznimka je bilo tek nekoliko: organizirani dolazak Jastrepčana, pod vodstvom župnika Radoševića na Zajčevu operu *Nikola Šubić Zrinjski*, za seljane iz Stenjevca¹¹⁰, koji su došli s načelnikom, dalo se besplatno izvesti *Graničare*, a 8. prosinca 1895. slijedi posjet Slovenaca, za koje je upriličen svečani doček. Tom prigodom, Vlada je zabranila Harambašićev prolog Slovincima.¹¹¹

Miletić je htio osnovati Društvo kazališnih prijatelja, koje bi podupiralo rad kazališta, no nije mu uspjelo zbog previše različitih mišljenja. Kasnije je, vidjevši oglašivanje publike, i sam sumnjao u tu ideju. On tvrdi kako je postojalo svega deset istinskih ljubitelja drame, koji su ga "vodili" u radu i do čijeg im je mišljenja bilo izuzetno stalo, a ukupan broj zagrebačke publike, zainteresirane za redovno gledanje dramskih predstava bilo je oko 300. (Miletić, 1978: 256)

Kao pokušaj "odgajanja" mlade publike, Miletić je izvodio besplatne đачke predstave za učenike srednjih škola¹¹². Za *pučke klasične predstave*, koje su se izvodile uglavnom četvrtkom, cijene ulaznica bile snižene za dvije trećine. Izvodile su se oko trideset puta u sezoni, i to predstave velikih klasičnih djela "pak je tako i *širim* slojevima građanstva bio otvoren put do umjetničkog užitka". (Miletić, 1978: 397)

Podaci, koje ovdje iznosimo, služe kao podloga kontekstualizaciji razvoja kazališne publike toga razdoblja. Pretpostavke za veći broj publike bile su sljedeće:

- *visoka razina industrijalizacije*
- *razvijen građanski sloj sa čvrstim kapitalom, kao zaledem*¹¹³
- *politički faktor podrške kazalištu*¹¹⁴

Iz izvora smo otkrili kako su arhitekti i građevinski inženjeri, čije su profesije tih godina u uzletu zbog trenda građenja i širenja grada, česti posjetitelji kazališta.

¹¹⁰ Miletić ih tankoćutno opisuje kao : "krasni narod u u svojoj miloj čistoj narodnoj nošnji, koja kao da svojom bjelinom označuje golubinju mu ćud". (Miletić, 1978: 244). Intendant je svjestan hrvatske sociodemografske slike, ali i osjećajan za niže društvene slojeve.

¹¹¹ Miletić (1978: 250) ga donosi tiskanog.

¹¹² Izvodili su se ponajviše klasični (grčki) komadi.

¹¹³ Na što ukazuju trendovi u Donjoj Austriji i Češkoj.

¹¹⁴ U njemačkom imperiju i Engleskoj, na manifestnoj je razni podrška politike bila ključna za razvoj društvene uloge kazališta.

Ekonomski pokazatelji 90-ih godina 19. st. čine se povoljnima za razvoj novih društvenih odnosa, no, ipak, utezi razdoblja mađarske vlasti još će neko vrijeme držati prevagu nad socijalnim sferama života.

3. 4. 1. Analiza izvora – izdvojene arhivske građe

Za prikladne izvore, koji mogu nešto oštrije nijansirati boje i oblike zagrebačke publike, koja je pohodila predstave u novoizgrađenoj zgradi, odabrali smo tri broja *Kazališnih godišnjaka*, za godine 1896., 1897. i 1898.

To su godine Miletićeve intendanture, koje opisuje u svojim zapisima. Upravo je Miletić pokretač izdavanja *Kazališnih godišnjaka*¹¹⁵, u kojima se otkriva izniman korpus podataka – od točnih datuma i naslova izvedbi, preko popisa gostovanja do cjelovitih popisa zakupnika loža i zaposlenog osoblja.

Varijable za kvantitativnu analizu su: ukupan broj godišnjih izvedaba, broj premijera (“noviteta”), broj izvedbi po sniženim cijenama, broj besplatnih izvedbi za srednjoškolske učenike i seljake, broj zakupnika loža, cijene ulaznica – najskuplje i najjeftinije za dramu i operu i operetu.

Izvor br. 30. *Digitalizirana zagrebačka baština. Zbirka elektroničkih izdanja novina i časopisa iz zbirke Gradske knjižnice koji su izlazili u Zagrebu u drugoj polovini 19. i početkom 20. st. KAZALIŠNI GODIŠNJAK ZA GODINU 1896.*; Uredila i izdala Uprava Hrvatskoga zemaljskoga kazališta, 1896., Tiskarski zavod Narodnih novina, Zagreb.

Iako se godišnjaci vode pod kalendarskim godinama, podaci su u njima prikazani za raniju godinu. Dakle, *Kazališni godišnjak* za godinu 1896. iskazuje podatke za godinu 1895.

Tablica br. 1.

Kazališni godišnjak	1895. godina
Ukupan broj godišnjih izvedbi drame, opere i operete	238
Broj premijera (“noviteta”)	36

¹¹⁵ Prvi je izašao godine 1895. pod nazivom *Kazališni almanah*.

Broj izvedbi po sniženim cijenama ("popoldnevne predstave")	27
Broj besplatnih izvedbi za srednjoškolske učenike	3
Broj besplatnih izvedbi za seljake	1
Broj zakupljenih loža (u "par" i "nepar" abonomanu)	85
Najskuplje cijene ulaznica za dramu	10 for.
Najjeftinije cijene ulaznica za dramu	20 novč.
Najskuplje cijene ulaznica za operu i operetu	12 for.
Najjeftinije cijene ulaznica za operu i operetu	30 novč.

U prvoj godini koju analiziramo, brojem izvedaba nećemo se detaljnije baviti s obzirom na to da je kazalište tek otvoreno, a orijentirat ćemo se na strukturu publike.

Gotovo sve su lože zakupljene (i u par i u nepar abonomanu), s time da neki zakupnici dijele ložu. Na popisu, među mnogima, nailazimo sljedeća poznata i zvučna imena toga razdoblja¹¹⁶ poput: Gustava Pongratza i Dragana (Dragutina) Turkovića, koji su kasnijih godina i poslovno surađivali - Pongratz je bio vlasnik zagrebačke pivovare, a Turković je otkupio vinograde u Kutjevu – bavili su se proizvodnjom piva. Jednu ložu zakupljuje Janko Grahor, jedan od učenika Friedricha von Schmidta¹¹⁷, koji je po nacrtima arhitekta Kuna Waidmanna¹¹⁸ izveo zgradu pivovare, a bio je i projektant jubilarne gospodarsko-šumarske izložbe hrvatsko-slavonskoga gospodarskoga društva 1891. godine na Sajmištu. Na popisu su i Hönigsberg i Deutsch¹¹⁹, koji su prema Helmerovu i Fellnerovu projektu izveli zgradu HNK, te Juraj Augustin, još jedan građevinar zaslužan za izgradnju nove zgrade kazališta. Tu je i barun Ljudevit Vranicani, koji je također gradio zgrade u centru Zagreba¹²⁰.

¹¹⁶ Zanimanja, njihove društvene statusne i uloge crpili smo iz proučavane literature.

¹¹⁷ Iz Schmidtove je klase na bečkoj Akademiji likovnih umjetnosti od 1859. do 1891. izašlo 226 učenika, čime je stvorena vjerojatno najveća arhitektonska škola u 19. st. (Damjanović, 2012: 7)

¹¹⁸ Kuno Waidmann bio je cijenjeni arhitekt, koji je u Zagrebu i Hrvatskoj projektirao mnoge javne i privatne građevine poput Grand-hotela Lavoslava Schwartza (današnje robne kuće NAMA), umobolnicu u Stenjevcu, zgradu Narodnih novina (današnji Leksikografski zavod Miroslav Krleža), tvornicu cikoriije Frank, ali i kuću intendanta Miletića na Jurjevskoj cesti, kuću Šenoa u Mesničkoj ulici, kuću Kršnjavi u Primorskoj ulici, kuću Gavella na Trgu bana Jelačića i dr. Pri posjetu 1895. Zagrebu, dva dana nakon otvorenja kazališta, car Franjo Josip posjetio je bolnicu milosrdnih sestara u Vinogradskoj, koju je projektirao Waidmann, a prema navodima Radović Mahečić (1999.) slovila je tada kao najljepša i najmodernija u Europi. Više o arhitektonskom opusu Waidmanna vidi Radović Mahečić (1999.).

¹¹⁹ Ti su arhitekti radili u atelijeru Kuna Waidmanna.

¹²⁰ Jedna od poznatijih palača je današnja Moderna galerija.

Od političara, nekadašnjih i onih koji su se isticali u nadolazećim godinama, na popisu publike nalaze se: barun Jovan Živković, bivši podban, Ignjat pl. Sieber, bivši gradonačelnik Zagreba, dr. Milan Amruš, gradonačelnik u dva navrata (prije i poslije otvorenja zgrade). Dr. Amruš bio je u Saboru zastupnik Neovisne narodne stranke (*obzoraš*), u kojemu je, kako bilježe Despot i Dugački (1983.), "prvi put istupio 1887. zagovarajući izgradnju nove kazališne zgrade Zagrebu". Lože zakupljuju i drugi političari, različitih nazora: dr. Bogdan Medaković, predsjednik Srpske narodne samostalne stranke i saborski zastupnik, grof Miroslav Kulmer, političar i gospodarstvenik, dr. Josip Frank, starčevićanac, a poslije predsjednik Čiste stranke prava. Ložu br. 7. lijevo u mezaninu u "nepar predbrojci" dijele dvije izrazito povezane obitelji – Mažuranić i Kušlan, koje su, uostalom, dijelile i zajednički životni prostor.¹²¹

Na popisu su i pravnik dr. Lovro Vidrić, Aurel pl. Türk, budući potpredsjednik prvoga automobilskega kluba, grofica Klotilda Buratti, vlasnica palače Dverce, ali i književnici i filolozi: Ivan pl. Trnski, Franjo Arnold, dr. Milivoj Šrepel, prof. Pero Budmani, Julijo Šenoa, Ljubo pl. Babić, poznat i kao Ksaver Šandor Gjalski. Publiku čine i mnoga druga, manje poznata imena, vjerojatno ugledni i imućni građana.

Iz izvora zaključujemo kako su tadašnja hrvatska inteligencija i pojedini pripadnici političke elite poduprli i posjećivali kazališne predstave. Oni su najprije gradili, projektirali, osmišljavali prostore oko kazališta, kao i interijere i umjetničke urese kazališta, a nakon toga su, dolazeći na predstave, pratili njegov umjetnički razvoj. Jasno je da je publika na koju se Miletić žali, iz drugih društvenih slojeva, onih širih, manje kohezivnih, koji u perifernoj i razjedinjenoj zemlji nisu (još) zahvaćeni industrijskim, ni kulturnim razvojem.

Izvor br. 31. ***Digitalizirana zagrebačka baština. Zbirka elektroničkih izdanja novina i časopisa iz zbirke Gradske knjižnice koji su izlazili u Zagrebu u drugoj polovini 19. i početkom 20. st. KAZALIŠNI GODIŠNJAK ZA GODINU 1897.; Uredila i izdala Uprava Hrvatskoga zemaljskoga kazališta, 1897., Kraljevska zemaljska tiskara, Zagreb.***

Tablica br. 2.

Kazališni godišnjak	1896.godina
---------------------	-------------

¹²¹ Iz biografije Ivane Brlić Mažuranić saznajemo kako su Mažuranići u Zagrebu stanovali u kući barunice Kušlan.

Ukupan broj godišnjih izvedbi drame, opere i operete	270
Broj premijera ("noviteta")	42
Broj izvedbi po sniženim cijenama ("popoldnevne predstave")	29
Broj besplatnih izvedbi za srednjoškolske učenike	1
Broj besplatnih izvedbi za seljake	0
Broj zakupljenih loža (u "par" i "nepar" abonomanu za 1896./1897.)	74
Najskuplje cijene ulaznica za dramu	10 for.
Najjeftinije cijene ulaznica za dramu	10 novč.
Najskuplje cijene ulaznica za operu i operetu	12 for.
Najjeftinije cijene ulaznica za operu i operetu	20 novč.

Prva uočljiva stavka su jeftinije cijene ulaznica: već se za popodneve dramske predstave mogla kupiti ulaznica za 10 novč. za stajaću galeriju, a za operne je isto stajaće mjesto koštalo 20 novč.

Sezonu je obilježio ukupan rast izvedaba, u odnosu na prethodnu, ali i rast "noviteta", no možda je najveći doprinos bio otvaranje Dramatske škole, čiji je pravilnik, kao i popis učenika uveden u godišnjak.

No, publika kao da nije prepoznala ta nastojanja, te je već u drugoj Miletićevoj sezoni, koja je i predizborna godina, pao broj zakupljenih loža za čak deset!

Mezanin ostaje popunjen u obje "predbrojke", a vidljivo je kako se loža br.10 desno u mezaninu ne izdaje ni u "par", ni u "nepar" predbrojci, te je moguće da je služila za neku vrstu protokola ili samoga intendantu, kojega ćemo kao zakupnika (*sic!*) naći već u 1897./1898. godini. Lože u prvom katu "pale" su predbrojci "par" na samo 13 zakupljenih.

Izvor br. 32. ***Digitalizirana zagrebačka baština. Zbirka elektroničkih izdanja novina i časopisa iz zbirke Gradske knjižnice koji su izlazili u Zagrebu u drugoj polovini 19. i početkom 20. st. KAZALIŠNI GODIŠNJAK ZA GODINU 1898.; Uredila i izdala Uprava Hrvatskog zemaljskog kazališta, 1898., Kraljevska zemaljska tiskara, Zagreb.***

Tablica br. 3.

Kazališni godišnjak	1897. godina
Ukupan broj godišnjih izvedbi drame, opere i operete	280

Broj premijera ("noviteta")	56
Broj izvedbi po sniženim cijenama ("popoldnevne predstave")	32
Broj besplatnih izvedbi za srednjoškolske učenike	2
Pučke klasične predstave	18
Broj zakupljenih loža (u "par" i "nepar" abonomanu)	57
Najskuplje cijene ulaznica za dramu	10 for.
Najjeftinije cijene ulaznica za dramu	10 novč.
Najskuplje cijene ulaznica za operu i operetu	12 for.
Najjeftinije cijene ulaznica za operu i operetu	20 novč.

Repertoar je u odnosu na godinu 1895. u ukupnom broju izvedaba, kao i u novitetima znatno ojačao – igrane su čak ukupno četrdeset dvije izvedbe i dvadeset noviteta više.

Nastavlja se rad Dramatske škole, a u toj sezoni izvedena su i četiri simfonijska koncerta s "pojačanim opernim orkestrom". Prvi je održan već 1. siječnja 1897. godine, vjerojatno kao simbolična uvertira novoj godini.

Analiza izvora ukazuje na kontinuitet Miletićevih nastojanja oko reprezentacije nacionalne umjetnosti. Treća godina Miletićeve intendanture, obilježena je i velikim, značajnim proslavama za hrvatsku kulturu: četrdesetgodišnjicom Freudenreichovih Graničara i pedesetgodišnjicom hrvatskog uredovnog jezika.

Također, Vaclav Anton obilježio je dvadeset petu godišnjicu rada.

Već u prethodnoj godini nije bilo besplatnih izvedaba za seljake, ali su u godini 1897. uvedene *pučke klasične predstave* "da se šire općinstvo uzmogne uz što manju materijalnu odštetu upoznati s najboljim djelima dramske literature", kojih je ukupno u sezoni izvedeno osamnaest. Broj zakupljenih loža strmoglavio se na samo pedeset sedam u obje "predbrojke", dok ložu br. 8. desno u mezaninu zakupljuje sam intendant!

Utvrđujemo kako se broj publike smanjivao, a Miletić je uvođenjem klasičnih pučkih predstava pokušao zadovoljiti što šire slojeve građanstva, inzistirajući na obrazovnoj ulozi kazališta i promicanju nacionalne ideje kroz repertoar i jezik.

Izvor br. 33. **HDA, 893 Acta Theatralia. Kut. 18. Članak Postavljanje temelja hramu naše umjetnosti ; Jutarnji list, 12. 3. 1934.**

U članku *Postavljanje temelja hramu naše umjetnosti* iz Jutarnjeg lista, od 12. 3. 1934., spominju se Miletićevi oštri osvrti na nedolaske publike u kazalište:

”(...)već tada je vladala užasna kriza posjeta, koja je bila gora od današnje, ali to je razumljivo ako se uzme u obzir, da se kazalište u ono vrijeme doista nalazilo na periferiji i da je grad imao samo oko 40.000 stanovnika”.

Ovdje moramo istaknuti kako, unatoč pokušaju iznošenja što realnije situacije, autor članka, namjerno ili iz loše informiranosti, smanjuje broj stanovnika Zagreba na samo 40 000, što je, kako smo prethodno naznačili, broj iz početaka 90-ih godina 19. st. koji ubrzano raste. *Članak potvrđuje slab odaziv publike ali i postavlja sumnju u točnost novinskih izvora.*

3. 5. Primjeri društvenog statusa i uloge umjetnika

Iz Miletićevih *Zapisaka* (1978.), kao i iz arhivske građe, moguće je osvijetliti mnogobrojnost odnosa intendanta Miletića s tadašnjim umjetnicima, ali i drugim kulturnim djelatnicima onoga vremena. Brigu za umjetnike Miletić je naglašavao već od stupanja na intendantsko mjesto, no u tim će se interakcijama često javljati krize.

U nekim tiskovinama Miletića su osudili za odlaske umjetnika u druga kazališta. Nakon tih napisa, Miletić je podnio ostavku banu, ali ju je ubrzo i opozvao i to upravo zbog umjetnika, kojima su trebali biti otkazani ugovori! Jesu li uistinu umjetnici bili jedan od pokretačkih motora intendanta?

Procjenjujemo da je Miletić znao da bez kvalitetnoga umjetničkoga kadra i rada nema dobroga kazališta. Analizirali smo neke od interakcija Miletića, kao upravitelja s umjetnicima i s upraviteljima nekih drugih umjetničkih institucija kako bismo dobili zaokruženiju sliku njegove uprave, dinamiku odnosa u tadašnjim kulturnim i umjetničkim krugovima te kako bismo kroz te odnose mogli sagledati ulogu i status onodobnih umjetnika.

Žalio se Miletić kako mu je intendant Petrović iz Beograda „otimao glumce“, nudiivši im dobra primanja, došavši u Zagreb upravo u vrijeme kada je Miletić putovao Europom. Kada mu se Miletić obratio, on mu je odgovorio „delfijskim brzojavom“: „Ja sam vazda mnogo računa o bratskoj slozi. Dr Petrović.“. (Miletić, 1978: 73) Miletić odgovornim smatra savjetnika Chulpa, koji je umjetnicima dopustio odlaske u Beograd.

Može se zaključiti kako se odljevom glumaca stvorio animozitet i netrpeljivost između dvaju intendantata.

Kao primjer navodi glumicu Ljerku Šram, kojoj je pisao u Beograd, moleći je da ne pristane na angažman, što mu je i pošlo za rukom. No, ”izgubio” je glumca Andriju Fijana.

Fijan je tražio veću godišnju plaću, a Miletić nije mogao odmah pristati na taj zahtjev već mu je nudio postepeni rast. No, Fijan je otišao u Beograd, obvezavši se na tri godine kao artistski ravnatelj i glumac.

Arhivski fond *Acta Theatralia* i u njemu sačuvana ostavština Andrije Fijana, pokazuje kako su, unatoč ovome incidentu, on i intendant često i srdačno komunicirali. U ostavštini smo izbrojili čak 37 Miletićevih čestitki, brzojava i pisama. Fijan je godine 1898. preuzeo mjesto ravnatelja drame, te godine 1907. mjesto intendanta kazališta. Miletić navodi kako je Fijanov odlazak uzrokovao velik pritisak od strane tadašnjega tiska, osobito jer je uz Fijana otišlo još šest glumaca. Umjetnici se opraštali nastupima, koncertima od „zagrebačkog općinstva“, koje moradohu „krivnjom uprave ostaviti“ (Miletić, 1978: 74) Na kraju su se ipak vraćali i djelovali na zagrebačkoj pozornici.

Na tu je pozornicu Miletić nastojao dovoditi i mnoge umjetnike iz inozemstva, a osobito mu je bilo važno zagrebačkoj publici pokazati hrvatske umjetnike, koji su djelovali u inozemstvu. Nastojao je oblikovati repertoar upravo tako da oni gostuju u onim ulogama u kojima su se proslavili i nastupali po svjetskim pozornicama. Ipak, neki izvan zemlje proslavljeni umjetnici nisu izazvali veliko oduševljenje zagrebačke publike. Iako poznat i značajan, Adam Mandrović, kojega je Miletić postavio za ravnatelja drame, svoju je četrdesetu obljetnicu rada proslavio bez slavlja. Publika je bila malobrojna, te je pripremljen „nijemi oproštaj“. (Miletić, 1978: 405) Ponukan Mandrovićevim otužnim oproštajem od pozornice, intendant ispisuje opasku o sudbini glumca, navodeći kako je slična sudbini rimskoga gladijatora, kojemu se zametne trag nakon što ga jači svlada. „Zato imade u umjetničkom životu i prekomjernog hvaljenja i preoštne kudnje, ali *zahvalnosti* – gotovo nikada!“. (Miletić, 1978: 404)

Nedostatak publike nije imao posljedice samo u kazališnoj blagajni, nego je utjecao i na umjetnike. Unatoč poticajima uprave, koja je nastojala reformama razvijati kvalitetu umjetničke izvedbe, umjetnicima se nije sviđalo izvoditi pred polupraznim gledalištem.

Miletić je preuzevši upravu i novu zgradu kazališta bio zadužen sastaviti *Disciplinarni red* kazališta. U arhivu *Odsjeka za povijest hrvatskoga kazališta Zavoda HAZU* pronašli smo primjerak *Disciplinarnoga reda* iz 1894. godine, iz kojega ćemo naglasiti neke zanimljivije dijelove, koji se odnose na rad umjetnika, opći red u kazalištu i posljedice nepoštivanja odredaba.

Kao kontrapunkt *Redu*, postaviti ćemo situaciju o kojoj svjedoči Vjekoslav Klaić u knjižici *Posljednja riječ dr. Stjepanu Miletiću*, u kojoj se, nakon dužih nesuglasica konačno „obračunao“ s intendantom. U toj knjižici, koju je tiskao o vlastitome trošku, Klaić je iznio i

neke detalje o Miletićevu odnosu s umjetnicima, što ćemo također suprotstaviti Miletićevim *Zapiscima* (1978.).

Miletić je nesumnjivo dao poseban doprinos razvoju umjetnika i uspostavom Hrvatske dramske škole, kao i osnivanjem nagrada. Upoznati smo s time da je nagradu dobio i Ivan pl. Zajc za operu *Armida*. U arhivskoj građi pronašli smo jedno Zajčevo pismo, koje će nas upoznati s detaljima izvođenja te opere i dodati još jednu boju na paleti tadašnjih uloga umjetnika.

Zanimljivo je da se najveći skandal dogodio u razdoblju Miletićeve odsutnosti zbog bolesti, od koje se liječio u Arku. Mijenjao ga je Adam Mandrović, a u to vrijeme je održana i tisućita predstava prigodom koje mu je svo zaposleno osoblje poslalo brzojav.¹²² No, sve želje iz toga brzojava nisu se ostvarile. Miletić je ozdravio, no njegov je mandat uskoro završio.¹²³

Nakon Kršnjavog i Bukovca, on je još jedan u nizu velikih i značajnih hrvatskih kulturnih djelatnika/umjetnika, koji su, nakon kratkog razdoblja moći i utjecaja na zagrebačku i hrvatsku kulturnu stvarnost, vladajućoj političkoj eliti postali nepoželjni na području javnoga djelovanja te su morali odstupiti s čelnih funkcija.

Posljednjih dana njegove uprave, sukladno viziji, koju je provodio tijekom upravljanja kazalištem, izvodio samo izvorna djela i u "narodnome" duhu zaključio svoj intendantski vijek.¹²⁴

Dana 21. srpnja 1898. godine od bana je primio zahvalu.¹²⁵ Iz *Zapisaka* (1978.) se može očitati ogorčenje i razočaranje takvim završetkom. Mnogo je energije kao i financijskih sredstava uložio u zgradu i opremu, a Vlada mu je ponudila vrlo niske iznose za otkup.

¹²² "Dično vođo! Prigodom tisuće predstave što smo ju izvojevali pod Tvojom vještom i muževnom rukom, primi od nas sviju ovaj izraz naše odanosti i zaahvalnosti. Bog ti dao snage i ljubavi da nas još mnogo godina vodiš s onakom mladenačkom ustrajnošću i razumijevanjem kako si nas vodio ove četiri godine! U to ime: Bog pomози!". (Miletić, 1978: 420)

¹²³ Ističe da je krajem 1897. upozorio bana da mu je ugovor pred istekom, zatim je pohodio bana šest puta dok on nije odobrio da se s članovima opere sklope ugovori za sljedeću sezonu, a za članove drame se odugovlačilo i pokušalo opteretiti Miletića da plati ferijalne gaže, na što on nije pristao. O produženju ugovora nije se govorilo, niti se intendanta tražilo da ostane.

¹²⁴ Demetrovu *Teutu* je izveo posljednju, nakon koje se spustio Bukovčev zastor između pozornice i njegova pogleda, "zatvarajući kao čvrst zid za buduće put mojemu maštanju *onkraj* pozorišnih žarulja". (Miletić, 1978: 422)

¹²⁵ "Veleučeni gospodine! Povodom rješenja Vaše Veleučenosti od službe intendanta Hrvatskog zemaljskog kazališta, smatram si ugodnom dužnošću Veleučenosti Vašoj na *vrloj i obzirnoj* vođenju uprave hrv.

Naslijedio ga je Ivo pl. Hreljanović, koji je trebao biti intendantom još godine 1895. U prvoj Hreljanovićevoj sezoni nalazimo u *Kazališnom godišnjaku* Miletića kao zakupnika lože.

3. 5. 1. Analiza izvora – izdvojene arhivske građe

Izvor br. 34. HAZU, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe, Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta. *Zbirka Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu. Disciplinarni red narodnog zemaljskog kazališta u Zagrebu (1894). Naklada Zemljskog kazališta u Zagrebu, štampara Narodnih novina, Zagreb.*

Domaći red potpisuje Uprava Narodnoga zemaljskoga kazališta u Zagrebu, na koju se odnosi I. poglavlje u koje je utkana prva i upravljački najznačajnija Miletićeva reforma - kao članovi uprave navode se - intendant, kojemu su podređeni ravnatelji drame i opere, dramaturg, tajnik, redatelji, tehnički inspektor i svo administrativno, umjetničko i tehničko osoblje. Svi moraju poštivati odluke uprave prema zaključenim ugovorima, inače se mogu kazniti: pismenim ukorom, novčanom globom ili otkazom. Redatelji čine redateljski kolegij na čelu s nadredateljem. Svaki se mjesec imenuje po jedan redatelj. Intendanta može mijenjati ravnatelj. Bolesnoga Miletića je zamijenio ravnatelj drame Mandrović.

Nadalje, interesantno je III. poglavlje, koje govori o disciplini. Svaki član koji "pogriješi proti ćudoredju ili ne iskaže ono poštovanje prema općinstvu, upravi i ostalim umjetnicima", platit će novčanu kaznu po odluci uprave, koja može biti u visini plaće. Među ostalim, pazilo se i na to što će se i na koji način iznositi u javnost, što je za ono vrijeme na polju kulturnoga djelovanja iznimno progresivno: niti jedan član kazališta ne smije davati u javne listove "članke o igranju pojedinih glumaca i uopće o predstavama ako prije ne dobije dopuštenje uprave". U slučaju prekršaja može dobiti i otkaz!

IV. poglavlje regulira objavljivanje rasporeda probi i izvedbu - uprava svake subote određuje repertoar za sljedeći tjedan, do nedjelje. Objavljuju i nove drame, za koje će se odvijati pokusi. Svi članovi su dužni proučiti repertoar i dojaviti upravi u roku 12 sati "ako imaju štogod temeljito da primjete". Te odredbe odaju demokratski duh u monarhistički uređenome kazalištu – umjetnici imaju pravo i mogu sudjelovati u (pre)oblikovanju repertoara. Sukladno reformama koje je provodio Miletić u čl. 12. govori kako "generalni

Zemaljskog kazališta, kao i na *ljubavi i trudu* što ga je Vaša Veleučennost uložila za *podignuće* ovog kulturnog zavoda, izraziti svoje potpuno priznanje". (Miletić, 1978: 422)

pokus ima da u glavnosti liči potpuno samoj predstavi: Za to treba da je sav namještaj i dekoracija u već u svom redu”. Čl. 13. odnosi se na odgovornost rada umjetnika – ako ne dođu na glavni pokus ili se njihovom krivnjom treba otkazati predstava mogu biti novčano kažnjeni. O tome odlučuje intendant a oni trebaju podmiriti uzrokovane troškove, koji ne smiju iznositi više od tri mjesečne plaće.

U VII. poglavlju čl. 1. donosi odredbu vezanu uz kašnjenje predstave uzrokovane nemarom i iznose kazni, koje su vrlo precizno regulirane ovisno o minutaži kašnjenja.

Umjetnike se disciplinira u njihovome djelovanju na pozornici u čl.19.: ”Tko svome kolegi naumice pokvari ulogu; učini bezumnu lakrdiju ili svojevóljno štogod izostavi; uzme općinstvo upozoravati na počinjene pogreške, riječi i pokrete; znakovima ili riječima očituje nešto što ne bi trebao očitovati ili u uopće zlorado ili iz obijesti štogod učini, čime bi se glumi moglo škoditi, plaća prema veličini pogreške kaznu do visine mjesečne plaće” i čl. 20. ”Extemporiranje i izmišljanje je zabranjeno i to ne samo da se ne smiju umetati pojedine rečenice, kojih nema u originalu, nego ni pokrete koji nisu naznačeni. Kazna je od 10 kruna do polovice mjesečne plaće. Tko bi rado štogod da doda, treba svoj naum da objavi redatelju najkasnije kod glavnog pokusa i mora se njegove odluke držati. Kopiranje spoljašnjosti poznatih osoba bez osobite dozvole upravine, zabranjuje se”.

Miletićeva reforma o ukidanju glazbe u međučinu određena je čl. 21., prema kojemu međučini ne smiju trajati dulje od 5 minuta, osim kod kraćih drama. Odredba vjerojatno nije bila poštovana na što ukazuje popis osoblja u *Kazališnom godišnjaku*, gdje se navodi Josipa Čermaka kao dirigenta glazbe u međučinu.

Čl. 23. regulira kada i kako se treba pokloniti – bez izgovaranja riječi i samo na poziv inspicijenta i redatelja, dok se čl.24. zabranjuje umjetnicima koji su igrali pojavljivanje u gledalištu.

Čl. 29. određuje kako se ne smije prepirati, svađati, ”bockati” u dvorani za konverzaciju i ostalim prostorima kazališta. X. poglavlje regulira izostanke umjetnika zbog bolesti - ako se član razboli, odmah mora dojaviti upravi, uvažavaju se samo ”svejdobče” kazališnoga liječnika, a umjetnik ne smije izlaziti na javna mjesta za vrijeme bolesti. Čl. 48. određuje da angažirani ne smije odlaziti iz grada bez dopuštenja uprave duže od 24 ili 48 sati i određuje visine kazne za nepoštivanje te odredbe.

U XII. poglavlju navodi se kako se eventualne tužbe se pismeno dostavljaju upravi.

Izvor ukazuje na pokušaj uspostave profesionalnog rada i odnosa u kazalištu. Kako su mnogi umjetnici ”odlazili” nakon kraćega rada u kazalištu, o čemu na više mjesta svjedoči i

*Miletić (1978.), za zaključiti je da je ponekad uzrok odlaska bilo kršenje Disciplinarnoga reda.*¹²⁶

Izvor br. 35. **HAZU, Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe, Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta; Fond *Stjepan Miletić*. Klaić, Vjekoslav (1898) *Zadnja riječ gosp. dr. Stjepanu pl. Miletiću*. Tiskara C. Albrechta, Zagreb.**

Knjižicu je Klaić tiskao o vlastitome trošku. Miletić (1978.) tvrdi da je razlog u tome što mu taj pamflet nitko u tadašnjim tiskovinama nije želio objaviti. Poznato je da je ovome izdanju prethodilo više usmenih sukoba, a i pismenih polemika između intendanta Miletića i potpredsjednika Glazbenoga zavoda Klaića. Sukob seže još u prosinac 1893. godine, kada se njemu i ravnatelju Glazbenoga zavoda Drohobeczkomu, ali i upravi Hrvatskoga zemaljskoga kazališta, na čelu koje je bio Milorad Cuculić, Miletić narugao u časopisu *Hrvatska* da im se ban i supruga mu nisu pojavili na produkciji, koju su pripremili u čast desetogodišnjem jubileju banovanja bana Khuena. Klaić tvrdi da je produkcija pripremana bez obzira na jubilej, ali priznaje da ga je članak uvrijedio. Dakle, prvi se sukob dogodio neposredno prije no što će Miletić biti imenovan intendantom, te će se ispričati Klaiću i zamoliti ga da ga se primi u odbor ravnateljstva Glazbenoga zavoda, što mu je i omogućeno. Tako su Miletić i Klaić započeli suradnju u vezi s angažiranjem umjetnika/ca školovanih u Glazbenome zavodu, no upravo će ona postati izvor njihovih višebrojnih sukoba, koji će u konačnici rezultirati Klaićevim tekstom.

Klaić tvrdi kako je Miletić želio angažirati još nedoškolovalane učenice, dok Miletić tvrdi da je Klaić inzistirao na njihovome anagažmanu. U sukobu oko pjevačice Glivarec¹²⁷ sudjelovao je i Kršnjavi.¹²⁸ Daljnje je sukobe izazvao angažman pjevačica Gaj, Weiss i Sonntag, koje se nisu iskazale u prvoj sezoni (1894./1895.). Na sjednicama uprave Glazbenoga zavoda donasane su odluke da te pjevačice ne pjevaju na pozornici, a Klaić je okrivio Miletića da se "ne razumije nimalo u glasbu i operu". (Klaić, 1898: 6) U uredu Kršnjavog dogodio se još jedan sukob oko pjevačice Sonntag. Miletić je priznao da ju je angažirao protiv Klaićeve volje i dogovorili su se da joj se udjeli stipendija iz kazališne blagajne.

¹²⁶ Neki od članaka bit će zanimljivi za analizu sukoba Miletića i Klaića.

¹²⁷ Više će se puta sukobljavati u vezi s angažmanom, pripremljenošću uloga i plaće pjevačice Glivarec.

¹²⁸ Miletić ju je, prema Klaićevom mišljenju, "prerano" angažirao, pa je Klaić molio Kršnjavog stipendiju za kraće školovanje u Beču, gdje se uspješno iskazala.

Sukob je kulminirao u vezi s pjevačicom Horvat, za koju je Klaić tražio angažman, koji je i dobila potkraj sezone, ali za malu plaću¹²⁹. Klaić optužuje Miletića da je kršio odredbe ugovora s pjevačicom Horvat jer joj je bilo obećano da će za uloge korsistiti kazališne kostime, a morala ih je na kraju dobavljati vlastitim sredstvima. *Izvor potvrđuje da su kazališni kostimi, koje je Miletić obnovio i vlastitim sredstvima nadokupljivao, ipak bili nedostadni za repertoar koji se izvodio.* Ugovor s umjetnicom Horvat nismo pronašli među pregledanom arhivskom građom, ali je izvjesno da ga je Miletić ipak kršio jer Klaić vrlo precizno u tekstu računa primanja i troškove te iznosi računicu ("nedostojne") zarade pjevačice.

Najveći se skandal zbio za vrijeme Miletićeve odsutnosti, kada je zbog bolesti boravio u Arku, a zamjenik mu je bio Mandrović. Horvatoj je dodijeljena uloga u *Carmen*, no Klaić tvrdi da ju je partner, pjevač Cammarota, na prvoj reprizi, javno pred čitavom publikom davio i izranio, a da nadredatelj Schwabe ni nitko drugi nije reagirao. Kao svjedoke navodi Klaić kazališnoga liječnika Figatnera, koji je sastavio lječnički očevid i još neke uglednike, najvjerojatnije prisutne u publici, primjerice Budmanija s porodicom, Steina i dr. koje smo u *Kazališnom godišnjaku* otkrili kao zakupnike loža. Kazališna uprava, prema tvrdnjama Klaića, nije ništa poduzela već je tražila da novine o tome ne pišu kako ne bi uznemirile bolesnoga Miletića. Cammarota je prema *Kazališnom godišnjaku* iz 1897. bio i redatelj za operu, pa je za pretpostaviti da je imao snažniji utjecaj na kazališnu upravu od mlade pjevačice.

Sukaldno tome, ističemo kako su članovi uprave kršili Disciplinarni red i članke VII. poglavlja o zabrani svađanja, "bockanja" i sl. u prostorima kazališta. Horvatova je prema odredbi iz XII poglavlja uložila pismenu žalbu. U komisiji su bili: Mandrović, Faller i Schwabe. Schwabe je tvrdio da je loše glumila i "razjadila" Cammerotu te da bi trebala platiti globu. O tome sukobu Miletiću ne izvještava detaljno, no navodi kako je tijekom predstave nastao "neki umišljeni konflikt između pjevača gosp. Cammerote i debitantice. Gosp. Klaić nije te večeri bio zadovoljan ni s upravom, ni s dirigentom, ni s pjevačima, ni s redateljem".

Članovi komisije su, navodi Klaić, obećali riješiti slučaj i pomirbu objaviti u novinama, ali nisu. Miletić i Klaić sukobili su se opet u travnju 1897. u vezi s angažmanom i plaćom za pjevačicu Horvat, ali i u vezi s produkcijom opere *Ivica i Marica* Glazbenoga zavoda i s dijeljenjem dobiti i troškova.

¹²⁹ Klaić tvrdi manju od zborista.

Pjevačicu Horvat je kazališna uprava otpustila, a sukob je izašao u javnost. Klaić i Miletić su polemizirali, objavljujući vijesti i demantije u *Agramer Zeitungu*, a tiskanjem Klaićeve brošure i objavom Miletićeva odgovora sukob se okončao. Raskinula se i suradnja oko Dramatske škole, koja je morala iseliti iz prostorija Glazbenoga zavoda.

Sagledavajući položaj mladih opernih umjetnica temeljem ovoga izvora, nalazimo da je postojalo više pogubnih karika za njihovu karijeru. Smatramo kako je Miletić u silnoj želji za održanjem opere na pozornici kazališta, što zbog finansijskih dobitaka, koje je opera, za razliku od drame, donosila, što zbog održavanja raznolikoga repertoara, preishitreno angažirao mlade operne umjetnice, još nedovoljno školovane za velike uloge i veliku pozornicu. Klaić je pak, prema vlastitim tvrdnjama, bio protiv takvih angažmana, a prema Miletićevim je upravo on inzistirao na angažmanu!

Ugovori s umjetnicama nisu bili povoljni, možda su bili i kršeni, a umjetnice nisu imale mnogo vremena za pripremanje i vježbanje pojedinih uloga. Također, žene umjetnice bile su unatoč utvrđenom Disciplinarnom redu i fizički nezaštićene! Osobni animoziteti Klaića i Miletića stajali su, dakle, zaposlenja i karijere mladih umjetnica, ali i suradnje dviju institucija – Zemaljskoga kazališta i Glazbenoga zavoda između kojih je, priznaje Miletić (1978.), nastao latentan konflikt.

*U pozadini sukoba iščitava se i svojevrsna politička dimenzija. Klaić na prvim stranicama iznosi kako je Miletić pisao za pravaške novine *Hrvatska*, što i Miletić (1978.) i Batušić (1978.) čitaju kao pokušaj objede, navodeći kako je Miletić bana upoznao sa svojim političkim stavovima pri prvome susretu, koji se zbio upravo u doba kada je članak, kojim je započet sukob, izašao u novinama. Zanimljivo je, također, kako u kontekstu sukoba Miletić (1978: 408) piše: "Patriotizam doista plemenito je čuvstvo, ali vremena, gdje svatko na račun toga što se priznavao Hrvatima odmah postao i velikim, prestala su hvala Bogu ipak već i za nas".*

Smatramo kako je Miletić umio razlikovati zahtjeve umjetnosti od zanosnoga domoljublja. Ipak, neki umjetnici za njegove uprave nisu imali zadovoljavajući status, odnosno, nedostajalo im je obrazovanje, iskustvo i sredstva kako bi mogli uspješno izvoditi repertoar.

Izvor br. 36. **HDA, 893 Acta Theatralia. Kut. 42. Dokument Ivan pl. Zajc 25. siječnja 1896. piše intendantu Miletiću u svezi tri namire i izvođenju opera.**

Dokument dokazuje kako su se konflikti javljali i sa već etabliranim umjetnicima starije životne dobi, poput Ivana pl. Zajca.

Zajčevo pismo Miletiću odaje sukob oko financijskih dugovanja, ali i oko repertoarne stavke, odnosno termina izvođenja opere *Armida*¹³⁰, koja je, kako smo naveli, na natječaju uprave zemaljskoga kazališta, raspisanom 11. listopada 1894. godine, dobila nagradu za "izvorno operno djelo u serioznom ili komičnom slogu" u iznosu od 1000 kruna i s pravom prikazivanja na pozornici kazališta.

Zajc se obraća Miletiću i navodi kako je operu po njegovoj žeji radio, napominjući da vrijeme brzo prolazi i kako će biti "ljetno doba i vrućina, gdje slavno občinstvo rado nedolazi u kazalištu, a ja ne bi želio onda da se kaže: da opera *Armida* nosi prazne kuće!". Usporedimo li datume, vidjet ćemo kako je skladatelj duže čekao do ovoga oštrog obraćanja intendantu.

Kao što smo već naveli, nedostatak publike pogađao je i umjetnike te su preko uprave nastojali utjecati na ovaj problem.

Također, on potražuje: "namire od 16 for za intermezzo drame *Ekvinocijo*, namira od 24 for za prijepis partiture opera *Armida*, namira od 200 for za prava za izvođenje opera *Armida*". Za posljednju je stavku spreman čekati do poslije prve izvedbe, ali možemo pretpostaviti da mu se za prvu stavku prilično žuri jer je premijera *Ekvinocija* održana još 30. listopada 1895. godine. Možda je Zajc ovdje vidio nepravdu da se Vojnovićev *Ekvinocijo*, nagrađen istodobno kad i *Armida*, već izveo na pozornici, a s *Armidom* se odugovlačilo?

Tu se otkriva neravnopravan status umjetnika. Zajc, svjestan svoga umjetničkoga statusa i talenta, nadalje oštrim tonom navodi:

"Druge kazališne uprave stranih naroda bile bi sretne imati opera svoga prvaka skladatelja, i bi odavno već bile predstavljene, već i za čast svoje domovine. – Ali kod nas sad ja kao čovjek koji za svoju hr. domovinu žrtvovao cijelo svoje umjeće, nisam sada na moje stare dane (poslije tolikog rada) doživio takva cast, ni radost, ni pieteta! – ne samo da se (do sada zadnje godine) ne izvadaju moje najnovije opera, ali niti da se izvadaju moje dobro poznate, i uvijek dobro primljene starije opere, i moram doživjeti sada ova uvredljiva i bolna čuvstva i isto toliko prema meni nepravedna da se samo sve Češke, Njemačke, Francuske i Talijanske opera prije se davaju a moje (kao dobra poznavatelja hrvatskoga skladatelja koji je uvijek i svigdje častno i uzorno služio svoju domovinu) u Vašemu kazališnu arhivu neprevedno spavaju!"

¹³⁰ Za koju su libreto napisali Harambašić i Miletić.

Zajc poziva Miletića da se ugleda u kazališne uprave stranih naroda, vjerojatno znajući za Miletićeve težnje i nastojanja da se upravljanjem i reformama približi tadašnjim europskim kazalištima. Odgovor Miletićev nismo pronašli u pregledanoj arhivskoj građi, a ni u *Zapiscima* (1978.) se ne spominje sukob, kao ni razlozi otezanja s praizvedbom opere.¹³¹ Poznato je kako su Miletić i Zajc surađivali i na programu svečanoga otvorenja, a u Zajcu je Miletić vidio i mogućega ravnatelja opere, no on se nije bio "voljan latiti se ponovno vodstva Tespisovih kola" (Miletić, 1978: 207) te je Miletić doveo Rumpela. Iz literature i iz arhivske građe očituje se kako je Miletić ipak poštivao umjetnike s kojima se sukobio. Unatoč optužbama Zajca kako se njegove opere ne izvode, iz pregleda repertoara u *Kazališnim godišnjacima* nalazi se da je Miletić često postavljao Zajčeva djela na repertoar, osobito operu *Zrinjski*, i to u najsvečanijim prilikama, tvrdeći da bi bilo dostojno tijekom jedne sezone izvesti čitav kronologijski ciklus Zajčevih opera da bi se vidjelo "kako smo bogati". (Miletić, 1978: 344) S Antonom se sukobio već na početku mandata, no 1897. u čast Antononove dvadeset pete godišnjice rada tiskana je svečano oblikovana brošura, koja se nalazi u građi Acte Theatralie, kao i pismo Fijanu iz 1898. godine gdje mu bolestan iz Arka odgovara kako je sugasan u vezi s datumom proslave Fijanove dvadesetpetogodišnjice rada, za koju je tiskan prigodan tekst, koji se na više mjesta nalazi u istome arhivskome fondu.

*Analiza izvora upućuje na zaključak kako je status umjetnika/ca ovisio o spolu, životnoj dobi, iskustvu, obrazovanju, duljini umjetničkog djelovanja i društvenom ugledu.*¹³² *Umjetnici mlađe životne dobi, a osobito umjetnice bile su u lošijem i nesigirnijem položaju od onih starijih, a može se pretpostaviti da im umjetnička profesija nije omogućavala stjecanje ekonomskoga kapitala.*

Također, operni i baletni umjetnici bili su u slabije zaštićenom položaju jer se opera već nekoliko puta ukidala, a Miletić se u punktacijama ugovora obvezao samo na izvođenje dramskih predstava.

¹³¹ Uvidom u *Kazališne godišnjake*, nalazimo da je *Armida* praizvedena tek 8. studenoga 1896., gotovo deset mjeseci nakon Zajčeva pisma.

¹³² Primjerice, Fijan nije dugo čekao Miletićev odgovor na zahtjev za povišicom, već se obvezao raditi za beogradsko kazalište, a Zajc je vjerojatno znao da se je jedini koji se odazvao natječaju uprave za novo operno djelo.

4. SUVREMENE KULTURNE POLITIKE I HNK

Analizom sadržaja izvora, uglavnom zakona i službenih državnih dokumenata te metodom promatranja sa sudjelovanjem u ovom poglavlju propitujemo sljedeće: kako izgledaju kulturne politike u našoj suvremenosti? Koji su ključni dokumenti kojima se one vode i kakav je njihov utjecaj na kazalište? U kojoj se mjeri kazalište oslanja na njih i jesu li oni formativni obrasci njegova funkcioniranja ili svojim birokratskim i političkim funkcijama destabiliziraju rad kazališta? Jesu li nacionalna kazališta izvori i reprezentanti izvrsne umjetnosti ili su polja borbe za moć političke i kulturne elite (kao u Miletićevo doba)?

Počevši od 90-ih godina 20. st. izdvojili smo nekoliko dokumenata, iz kojih se iščitava razvojni put kulturne politike u Hrvatskoj. Građu smo diferencirali na:

- a) zakone – vezane uz funkcioniranje kazališta i
- b) strategije kulturne politike – od kojih su jedan dokument prihvatili Vlada RH i Hrvatski sabor još 2002. godine, ali nikada nije proveden, dok je *Strateški plan* Ministarstva kulture imao dvije verzije¹³³.

Kronološkim slijedom izdvojiti će se bitni dokumenti, analiza će se usredotočiti na njihove sporne dijelove i objasniti njihovu provedbu, s posebnim naglaskom na HNK.

Nacionalni predznak kazalištima daje dvojaka svojstva. Dok, s jedne strane, uživaju status javnih ustanova koje svojim programskim djelovanjem uspostavljaju *punctum fixus* na području glazbeno-scenskih i dramskih umjetnosti, s druge strane, otvara se pitanje jesu li njihovi osnivači, gradovi i država, zakonima stekli preveliku moć i utjecaj nad njima? Također, u medijima ih se često proziva kao korisnike velikih državnih financijskih sredstava.

4. 1. Devedesete – uspostava nove legislative i nevolje s tranzicijom

Zakon o fondovima za kulturu jedan je od prvih zakona u Republici Hrvatskoj, donesen već u studenom 1990. godine. U njegovom tekstu stoji kako *Osnove politike razvitka kulture Republike Hrvatske* donosi Sabor RH, a temeljem njih Ministarstvo prosvjete i kulture donosi *Program kulturnog razvitka Republike*. Izvršavanje se osigurava sredstvima Republičkog fonda za kulturu. Općinski i gradski fondovi funkcionirali su zasebno i osiguravali su sredstva za programe kulturnog razvitka općina i gradova.

¹³³ Prva za razdoblje od 2011. do 2013. godine i revidirana za razdoblje od 2012. do 2014. godine.

*Zakon o kazalištima*¹³⁴ donesen je točno godinu dana poslije, u studenome 1991. godine. Prema njemu, vlasnik HNK u Zagrebu bila je Republika Hrvatska. No, iako je donesen na samim počecima uspostavljanja pravnog sustava novonastale Republike Hrvatske, taj zakon nije kvalitetno zaživio u praksi jer su uslijedila ratna zbivanja. Neki teoretičari kulturne politike smatraju kako su rat i tranzicija postali izgovor i isprika za loše vođenje kulture, koje se libilo infrastrukturnih reformi jer je realiziralo privatne interese. (Zlutar, 2001: 60.)

Godine 1993. fondovski model financiranja zamijenjen je modelom javnih potreba u kulturi. Ministarstvo kulture jednom godišnje objavljuje natječaj, na koji se javljaju institucije i pojedinci i predlažu programe. No, i županije, gradovi i općine također donose programe javnih potreba na svojim teritorijima.

Iste godine donesen je i *Zakon o javnim ustanovama*, pa je kroz njega djelomično reorganiziran i resistematiziran unutarnji ustroj nacionalnih kazališta. U tom razdoblju, pa sve do promjene vlasti 2000. godine, javnosti nikada nije predstavljen nacrt kulturne politike (Zlutar, 2001: 64), kao ni *Strateški plan* Ministarstva kulture. Neki su zamjerali i pretjerano „ideologiziranje“ kroz kulturne institucije, naklonost tadašnjih struktura vlasti tradicionalnim umjetničkim formama i izričajima, uz ignoriranje alternativne kulturne scene.

Često su se u medijima napadala nacionalna kazališta, s optužbama kako su mastodonti koji proždiru većinu financijskih sredstava proračuna za kulturu. Raspravljalo se o postavljanju skupoga i raskošnoga „bijeloga baleta“, kojega nacionalno kazalište mora imati na repertoaru. Kvaliteta takvih produkcija, kao i ostalih (opernih i velikih *ansambl – drama*), koje produciraju velika nacionalna kazališta, nužno ovisi o visini budžeta.

Izvor problema u nacionalnim kazalištima, prema saznanjima iz naših neformalnih razgovora sa zaposlenicima, bila je niska razina obrazovanosti i sposobnosti menadžmenta, koji unatoč (u jednom razdoblju) relativno visokim financijskim dotacijama od države, grada i sponzora, nije uspijevaao ostvarivati pozitivne poslovne rezultate, a i varirali su i umjetnički dosezi produkcija.

Nedostatak profesionalizma očitavao se ponajprije u sve većim financijskim gubicima, a njih je slijedio nedovoljno umjetnički relevantan i kvalitetan program, koji je pak utjecao na odlijevanje publike. Uprave nacionalnoga kazališta nedovoljno su radile na jačanju i

¹³⁴ *Zakon* je mijenjan je i dopunjavao 1997. godine i tim izmjenama nacionalna kazališta nisu više trebala imati upravna vijeća kao ostale javne ustanove.

obnavljanju ljudskih resursa, u smislu zapošljavanja visokoobrazovanih stručnjaka za marketing i razvoj te izborom repertoara nisu osluškivale bilo publike. Ni tada, a ni danas, nije provedeno opsežno istraživanje publike, čija bi analiza bila korisna za umjetničko i poslovno upravljanje kazalištem.

Najstrašnija posljedica razdoblja tranzicije i rata, smatra Zlatar (2001.), nije materijalno osiromašenje hrvatskog društva, već destrukcija vrijednosnih sustava koji su funkcionirali u pojedinim područjima ljudske djelatnosti. Pitanje je ipak, koliko su vrijednosni sustavi bili izgrađeni uopće? Radničko samoupravljanje u razdoblju socijalizma vjerojatno je također bilo plodno tlo za deficijenciju profesionalizma i individualne odgovornosti. Batušić (1992: 65) govori kako je samoupravljački sustav nerijetko ili čak posve kočio umjetničku poduzetnost, pružajući tek lažnu sliku i privid svakovrsne inicijative. Samoupravne su odluke, prema tom autoru, nerijetko bile čista opstrukcija organiziranom i discipliniranom artistskom djelovanju.

Sredinom 1996. godine donesen je *Zakon o samostalnim umjetnicima i poticanju kulturnog i umjetničkog stvaralaštva*, koji je stvorio bolje temelje za otvaranje privatnih kazališta i kazališnih družina, te raznih drugih umjetničkih organizacija, udruga i sl.¹³⁵ To je omogućilo umjetnicima koji nisu u radnom odnosu, ostvarivanje formalno-pravnog statusa slobodnih umjetnika. Ipak, taj zakon nije bio usklađen sa *Zakonom o kazalištima* i nije specificirao koji umjetnici mogu biti vlasnici i osnivači umjetničkih organizacija, pa su neki umjetnici, već zaposleni u nacionalnim i drugim kazalištima, osnivali svoje umjetničke organizacije i time izravno došli u sukob interesa sa svojim kazalištem-poslodavcem.¹³⁶

Tijekom 1996. i 1997. godine radilo se na izradi dokumenta *Kulturna politika Republike Hrvatske. Nacionalni izvještaj*, koji je objavljen 1998. godine, a izrađen je u okviru *Europskog programa vrednovanja nacionalnih kulturnih politika*.

¹³⁵ Prema čl.3. navedenog *Zakona* područja umjetničkog stvaralaštva su: „književno, književno-prijevodno, kazališno, filmsko, glazbeno, glazbeno-scensko, baletno, plesno, uključujući umjetničko izvođenje autorskih djela u tim područjima, likovno i primijenjeno likovno (slikarsko, kiparsko, arhitektonsko), umjetničko oblikovanje, umjetnička fotografija, multimedijalno stvaralaštvo i sl.“. No, jesu li privatna kazališta u Hrvatskoj uopće privatna? Ona se većinom, kao i javna, financiraju iz državnoga i gradskoga proračuna. Ovisno o visini dobivenih sredstava, kreiraju repertoar, iako formalno-pravna procedura zahtijeva obrnut slijed.

¹³⁶ Problem je riješen novim *Zakonom o kazalištima* iz 2006. godine.

Nacionalni izvještaj navodi kako zakonodavstvo u kulturi ispunjava svoju svrhu, ali i sugerira da novi zakoni trebaju biti bolji i u svojoj regulativnoj svrsi, što podrazumijeva poticanje razvoja kulture u smjeru slobodnijeg vezanja za gospodarstvo.¹³⁷

Također, u evaluaciji tog izvještaja navode se tri razine ostvarenosti ciljeva od nacionalnog interesa. Tako su u većoj mjeri ostvareni ciljevi u područjima:

- legislative (pokrivenost svih područja zakonima i srodnim pravnim aktima)
- financiranja (u dijelu koji se odnosi na nacionalni proračun za kulturu, pri čemu porezna politika postaje upitnom zbog visokog PDV-a od 22 %)
- tržišta rada (nezaposlenost u kulturi manja nego u drugim područjima društva)
- obrazovanja (uz uvjet da se opozove odluka o redukciji nastave umjetnosti u osnovnim i srednjim školama)
- zaštite spomenika (zbog najave brzih i odlučujućih mjera zaštite spomenika kulture)
- arhivima (u kojima je uspjela tehnološka modernizacija, ali nedovoljni su prostor i stručnost)
- knjižnicama (*Nacionalna i sveučilišna knjižnica*, dobar tempo modernizacije, te širenja mreže).

Cilj je u manjoj mjeri ostvaren u područjima:

- decentralizacije (neprioritetan i neosmišljen cilj, arbitrarnost kategorije "javnih potreba", nekoordiniranost odlučivanja među upravnim razinama)
- participacije (jasno podijeljena na sferu državne potpore i sferu alternativnih djelatnosti civilnog društva bez uzajamnih interakcija)
- književnosti i nakladništva (premala proračunska sredstva za financiranje produkcije kvalitetne domaće knjige za malo i nesigurno tržište, izravna pogođenost PDV-om)
- filma (zastarjela tehnologija i nesigurna budućnost domaće produkcije)
- glazbe (isto kao i za film),
- likovne umjetnosti (nezadovoljstvo s tretmanom umjetnika nakon rata i nesigurnost tržišta)
- kazališta (preveliko upletanje politike)
- multikulturnih odnosa (nedefinirana i delikatna situacija u odnosu na nove manjine sa slabom ingerencijom kulturne politike)

¹³⁷ Voditelj projekta bio je prof. dr. sc. Vjeran Katunarić, sociolog sa Filozofskog fakulteta u Zagrebu.

- međunarodne suradnje (velik napor uz malo inovacija te slabe veze s mediteranskim krugom zemalja).

U treću skupinu, u kojoj nacionalni interes kao i interes marketizacije/privatizacije nije ostvaren ili nije jasno definiran i operacionaliziran, izvještaj smješta sljedeća područja:

- privatizaciju (proces u kojemu još ima načelnih nedoumica, a tek je započeo u kulturi)
- razvojna istraživanja i informiranje (postoji niz proračunom financiranih ustanova na tom području s nejasnom kompetencijom te slabom ili nepoznatom produkcijom)
- medije (još neuhodana demokratska pravila igre, mala zastupljenost domaće kulturne produkcije, nenadležnost *Ministarstva kulture* u bitnim pitanjima medijske politike). (*Kulturna politika Republike Hrvatske. Nacionalni izvještaj*, 1998: 268).

Izvještaj je prihvatilo *Vijeće Europe* i ocijenilo ga primjerenim (Zlatar, 2001: 58) U kazalištu su, dakle, prema izvještaju, nacionalni ciljevi tek djelomično ostvareni zbog upletanja politike. Upletanje politike u rad kazališta nije u izvještaju detaljnije obrađeno, no može se pretpostaviti kako je argumentacija proizašla iz niza događaja, od primjerice korištenja kazališta za proslavu rođendana tadašnjega predsjednika Tuđmana i drugih nacionalnih svečanosti, što nije karakteristično samo za Hrvatsku već je dugo vremena poznato i prisutno i u drugim europskim zemljama, na što ukazuje Bereson (2002: 2) navodeći kako su operne kuće, osobito u Velikoj Britaniji i Italiji, u svim političkim sustavima, unatrag dva do tri stoljeća, bile mjesta ujedinjenja, u kojima su se slavili uspjesi revolucije, dobivne bitke, mirovni ugovori i nacionalne komemoracije.

Osim za profesionalnu ulogu razvoja i izvedbe scenskih umjetnosti, kazalište u (post)ratnim devedesetim godinama funkcionira kao reprezentativni prostor za legitimaciju političke moći i vlasti.

Na slične i ponavljajuće probleme nacionalnih kazališta u našoj suvremenosti ukazat će se i u idućim poglavljima ovoga rada¹³⁸. Sve to ukazuje na niz problema prisutnih na društvenoj vertikali 90-ih godina prošlog stoljeća, koji su opterećivali profesionalni rad kazališta, kako na kreativnoj, umjetničkoj tako i na poslovnoj razini.

¹³⁸ Na upletanje politike u rad kazališta, medijsko šikaniranje glumaca i status redatelja u devedesetima upozorava Lederer (2003.).

4. 2. U novome mileniju – analiza predložene kulturne strategije

Promjene u kulturnoj politici događaju se s promjenom vlasti 2000. godine. Proširena ekipa stručnjaka iz različitih (kulturno-umjetničkih) struka, koja je i 1998. godine radila *Nacionalni izvještaj*, izradila je za Ministarstvo kulture nacrt strategije kulturnog razvitka Hrvatske, koji je 2001. godine tiskan pod naslovom *Hrvatska u 21. stoljeću. Strategija kulturnog razvitka. Nacrt*. Dokument je izazvao različite reakcije u hrvatskoj kulturnoj javnosti.¹³⁹ Od oduševljenja i pozitivnih reakcija, preko raznih prigovora i kritika kako u njoj nisu uopće zastupljena neka umjetnička područja poput plesa i filmske glazbe, dizajna i arhitekture, do potpunog odbacivanja strategije s argumentima kako je „hermetična“ i neadekvatna za provedbu.

Hrvatska u 21. stoljeću. Strategija kulturnog razvitka. Kultura. izmijenjen i dopunjen tekst strategije kulturnog razvitka objavljen 2001. godine u izdanju Ureda za strategiju Republike Hrvatske kao dokument koji je prihvatila Vlada Republike Hrvatske i Hrvatski sabor 2002. godine.

Hrvatska u 21. stoljeću. Strategija kulturnog razvitka. Dokument. naslov je nove verzije iz 2003. godine, koju je izdao isti Ured. Reakcije na *Dokument* iznova su bile različite. Lukić (2010.) smatra kako *Dokument* predstavlja dobar poticaj za preciznije oblikovanje misije i vizije strategije, iz čega bi trebala slijediti razrada strategije i izrada operativno-taktičkih planova ostvarenja. No, smatra kako trenutno stanje ne ukazuje na to da se u daljem korištenju tog materijala daleko uznapređovalo. Kao jedinu bitnu manjkavost toga dokumenta izdvaja relativno površno razmatranu provedivost i održivost prijedloga kao i moguće unutarnje slabosti i vanjske opasnosti za njegovu provedbu. To je i osnovni razlog zastoja u njegovoj kasnijoj razradi, primjeni i realizaciji. Najveći doprinos toga dokumenta je, tvrdi Lukić (2010.), na konceptualnoj razini – u njemu je vrlo suvremeno i inovativno definiran koncept nelinearnosti kulture, koji smatra nedvojbeno najvećom zaslugom teorijskog pristupa dr. sc. Katunarića.

Neki drugi autori u svojim radovima smatraju strategiju izuzetno kvalitetnom, te osuđuju njeno neprovođenje i odbacivanje. (Banović, 2009., Lončar, 2010.) Obje autorice u svojim tekstovima izostavile su kritičko promišljanje *Dokumenta*, što je rezultiralo lošom analitičkom interpretacijom i pokazalo nerazumijevanje značenja nekih temeljnih pojmova

¹³⁹ Sastavljen pod vodstvom prof. dr. sc. Vjerana Katunarića.

poput pojma „(kulturnog) identiteta“. Nadovezujući se na slabosti tekstova tih autorica, Mikulić (2010.) primjećuje da je kod jedne od autorica, „nacionalni identitet određen (štoviše *utemeljen!*) *kulturom naprosto* a da se politička vlast legitimira demokratski svojom *predanošću principu kulture*. S tom pogrešnom *kulturokratskom* pretpostavkom (doduše, samo postulatom!) o ovisnosti politike o kulturi autorica je daleko od svakog pitanja o smislu manevra kojim se ideologija supstancijalnoga nacionalnoga identiteta iz vremena „prve tranzicije“ 90-ih sada supstituira ideološkom funkcijom kulture da utemeljuje nacionalni identitet“. (Mikulić, 2010: 195-196) I zaključuje: „Nažalost, ni na jednom mjestu ni jedna od autorica na postavlja pitanja u kakvoj vezi bi s tom manjkajućom *identitetskom koncepcijom kulture* iz (napuštenog) papira *Strategija 21* bili drugi čimbenici koji djeluju na kazalište iznutra (...)“. (Mikulić, 2010: 207)

S obzirom na navedene reakcije, ali i činjenicu da *Dokument* nije zaživio kao temelj kreiranju i provođenju sustavne kulturne politike¹⁴⁰, ovdje vrijedi izdvojiti i analizirati pojedine dijelove *Nacrta* i *Dokumenta* vezanih uz funkcioniranje HNK.

U poglavlju o legislativi, *Nacrt* donosi prijedlog da se zakonodavstvom valja omogućiti odlučivanje koje povećava utjecaj struke, daje prednost kvaliteti, osigurava transparentnost u odlučivanju, smanjuje utjecaj državne uprave i utvrđuje njezinu logističku funkciju, pridonosi pouzdanosti strategijskog planiranja, otvara nove mehanizme financiranja kulture. (*Hrvatska u 21. st. Strategija kulturnog razvitka. Nacrt.*, 2001: 45) Osnovni i temeljni prijedlog izuzetno je važan za sam početak analize kulturne politike. Iako deklarativno sveprisutni, ti prijedlozi ne nalaze svoj put kroz zakone u kulturi. Argumentacijom kako je nacionalnim kazalištima većinski vlasnik država ili grad nastoji se objasniti i potvrditi legitimnost upravljanja i odlučivanja od strane nadležnih institucija, odnosno vladajuće politike. Ako se to primijeni na HNK, kojemu su vlasnici, osnivači i financijeri - država i grad - uspostava tih načela značila bi prepuštanje odlučivanja iz političkih centara moći, što se u sadašnjem političkom kontekstu, kao i u dosadašnjem, ne čini mogućim.

U istom poglavlju, zastupa se teza kako je, uz proračun, kao glavni izvor prihoda, potrebno tražiti i druge izvore financiranja, primjerice sponzorska sredstva. Prijedlog ne razrađuje ideje i tehnike prikupljanja sponzorstva iako smatra kako će potraga za sponzorima postati svakodnevna briga kulturnih menadžera. Sponzorska sredstva u HNK vode se kao

¹⁴⁰ Mikulić (2010.) smatra kako se stvaranjem strategije kulturnoga razvitka rehabilitira ideološka funkcija kulture i politički se radikalizira u smjeru kulturokracije. No, pravne regulacije moraju se temeljiti na nekim zadanim smjernicama i sagledavati suvremeni društveni kontekst unutar kojeg će se provoditi.

vlastiti prihod, a poslove vezane uz sponzore obavlja poslovni ravnatelj/ica i Služba marketinga, koja je jedina služba kazališta koja je posljednjih godina imala izrađen *Plan rada*, koji je, među ostalim, razradio različite tehnike prikupljanja sponzorskih sredstava, kao i sponzorske modele, ugledavši se pritom na velike europske i svjetske kazališne kuće. Jedan od osnovnih problema, koji koči sustavno podupiranje projekata i ulaganje gospodarski značajnih subjekata u kulturu jest da se u Hrvatskoj na sponzorstva plaća porez na dobit. Na taj problem, koji je isključivo u nadležnosti politike, strategija je propustila ukazati¹⁴¹.

Kada govori o participaciji stanovništva, *Nacrt* ima za cilj prijelaz iz pasivnog u aktivno sudjelovanje u kulturi, odnosno afirmaciju sudjelovanja u kulturi kao poboljšanje kvalitete života stanovništva. *Nacrt* govori o dvjema kvalitetama koje se razvijaju u aktivnoj kulturnoj participaciji stanovništva - stvaralačkoj, koja se odnosi na poticanje individualne nadarenosti u smislu izražajnosti u područjima u kojima do tada nije mogla doći do izražaja. Otkrivanje novih sposobnosti za pojednica može imati ključno značenje u razvitku samopouzdanja narušenog u redovnom i rutinskom poslu ili zbog gubitka posla. Druga je kvaliteta društvena - susreću se i sijeku putovi pojedinaca, čiji interesi nisu, barem ne u tim prostorima i trenucima, konkurencijski i karijeristički. Ta druga priroda kulture pomaže u potrazi za zadovoljstvom i srećom u izvjesnoj međuovisnosti s drugima. (*Hrvatska u 21. st. Strategija kulturnog razvitka. Nacrt.*, 2001: 55) Potrebno je istaknuti kako je i u ovom dijelu *Nacrt* prilično površno pristupio navedenom problemu i kako je za ostvarivanje navedenog cilja nužno ostvariti više pretpostavki i djelovanja, ponajprije onih vezanih uz financijska sredstva, prostorne (ne)mogućnosti i stručno osoblje. Ipak, smatramo kako bi projekti temeljeni na ovome cilju trebali biti prioritet kulturne politike. Kao pozitivan primjer, koji bi bio na tragu ovoga prijedloga, može se razmatrati pokretanje i ostvarivanje projekta *Noć kazališta*, koji je zahvaljujući izuzetnom odazivu publike uspješno ostvaren u posljednjih nekoliko godina. No, naznaka o pokretanju zahtjevnijih projekata, koji iziskuju više vremena (od samo jedne noći!), prostora i ljudskih resursa, poput radionica za djecu ili odrasle, kazališnih vikenda i sličnih koje nekoliko puta godišnje provode velike svjetske kazališne kuće poput *Staatsoper Unter den Linden* u Berlinu i *Kennedy Centra* u Washingtonu, još uvijek nema.

Smjernica *Nacrta* o sustavnom uvođenju olakšica za participaciju mladih u kulturi iskaznicama, blokovima i popustima u cijeni ulaznica. (*Hrvatska u 21. st. Strategija kulturnog razvitka. Nacrt.*, 2001: 65) provodi se u praksi i proširuje i na druge društvene skupine poput

¹⁴¹ U *Nacionalnom izvještaju* iz 1998. iznesen je problem oporezivanja!

umirovljenika, te se omogućuju popusti za grupe, a primjenjuju se i najnoviji marketinški oblici prodaje ulaznica. HNK omogućuje popuste za reprizne predstave u iznosima od 20-50 % za grupne posjete škola ili fakulteta i individualne posjete studenata i umirovljenika. Prodaju ulaznica putem internet stranice specijalizirane za grupne kupovine (s popustom), HNK pokrenuo je u svibnju 2011. godine.

Poglavlje o (umjetničkom) obrazovanju kao zadatak navodi kako bi otvorenim sveučilištima trebalo dodijeliti status koji omogućuje obrazovanje i prekvalifikacije za zanimanja koja nedostaju, ponajprije za kulturnu administraciju i menadžment. (*Hrvatska u 21. st. Strategija kulturnog razvitka. Nacrt.*, 2001: 58) I taj prijedlog otvara daljnja pitanja: tko bi predavao na tim studijima? Postoji li uopće kvalificirani znanstveni kadar koji bi polaznicima studija omogućio kvalitetno obrazovanje? Pri kojim sastavnicama Sveučilišta bi se osnivao navedeni studij i tko bi sastavio program studija? Na Visokoj školi za upravljanje i poslovanje Baltazar Adam Krčelić¹⁴² već postoji studij menadžmenta u kulturi. Na Hrvatskim studijima Sveučilišta u Zagrebu postoji studij hrvatske kulture, kao i poslijediplomski doktorski studij hrvatske kulture na istom fakultetu i na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. U okviru tih studija mogli bi se osmisliti kolegiji koji bi bili sukladni navedenom zadatku *Nacrta*¹⁴³. Također, nedavno osnovano Katoličko sveučilište, koje ima tendenciju daljnjega razvoja i rasta, moglo bi konkurirati osnivanjem i provođenjem studijskoga programa menadžmenta u kulturi.

I u poglavlju o kulturnom menadžmentu¹⁴⁴ *Nacrt* kao cilj navodi kako bi se trebali stvoriti uvjeti za izobrazbu i osposobljavanje stručnjaka za kulturni menadžment.¹⁴⁵

¹⁴² Od 2014. godine ta se institucija naziva Veleučilište Baltazar.

¹⁴³ U okviru *Poslijediplomskoga dokorskog studija hrvatske kulture* na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, čiji je voditelj prof. dr. sc. Stipe Botica, moguće je upisati izborni kolegij *Menadžment u kulturi*, kojemu je nositelj prof. dr. sc. Pere Sikavica.

¹⁴⁴ Termin kulturni menadžment koristi se u *Nacrtu*. Prema uputama Instituta za hrvatski jezik i jezikoslovlje ispravan termin je menadžment u kulturi. No, kako bi se vjerodostojno prenijeli citati ovdje se ponavlja termin korišten u *Nacrtu* strategije.

¹⁴⁵ Do 2013. godine taj temeljni preduvjet ostvarenja i provođenja uspješne kulturne politike bio je potpuno zanemaren i bez financijske potpore. Pojedini zaposlenici ustanova u kulturi obrazovali su se prema individualnim interesima i samostalno financirali troškove obrazovanja. No, pred ljeto iste godine, Ministarstvo kulture raspisalo je natječaj, na koji su se mogle javiti umjetničke, kulturne i organizacije civilnoga društva, za sudjelovanje u programu besplatne dvogodišnje edukacije *DeVos instituta za menadžment* u umjetnosti iz Washingtona. U natječajnoj dokumentaciji tražilo se osmisliti i opisati ciljeve rada za sljedećih dvanaest i dvadeset četiri mjeseca, koji bi se nastojali ostvariti kroz tri aktivnosti: seminare, radne grupe i individualne

Konačno, u poglavlju o (scenskoj) umjetnosti i kulturnim industrijama *Nacrt* donosi nekoliko zadataka, koji se mogu izdvojiti kao bitni za HNK.

Prvi zadatak jest snimiti stanje i izraditi dokumentaciju o uporabivosti i tehničkim karakteristikama zgrada i dvorana, u obliku knjige ili *web*-informacija potanko opisati dimenzije pozornica, opremljenost, gledališta, garderobe itd., označiti vrstu scenske djelatnosti prikladne za dotični prostor, vlasnika i uvjete najma (za pojedinačna gostovanja, jednu ili više sezona, koprodukcijske projekte). Na temelju procjene iskoristivosti prostora odrediti prioritete obnove, sanacije i modernizacije, nositelje i izvore sredstava te početi kontinuirano raditi na zaštiti infrastrukturne mreže od propadanja. Potom koliko opće financijsko stanje bude dopuštalo infrastrukturu postupno obnavljati, modernizirati i, po potrebi, proširivati. (*Hrvatska u 21. st. Strategija kulturnog razvitka. Nacrt.*, 2001: 76.) HNK-u sve navedeno je izuzetno bitno i potrebno. No, taj se opširni prijedlog iz financijskog okvira, unutar kojega je kazalište poslovalo u prošlim sezonama, čini neodrživim. Prijedlog je, naime, konglomerat nekoliko projekata, koje strateški diferenciramo na:

1. projekt analize stanja i izrade dokumentacije
2. projekt oblikovanja i izrade izdanja sa potrebnim informacijama o kazalištu
3. projekt modernizacije, materijalne i nematerijalne (primjerice: informatizacije)
4. projekt obnove i sanacije zgrade kazališta.

Posljednji, najveći i najobuhvatniji, moguće bi bilo ostvariti na dva načina. Prvi način je da se prva tri projekta provode u dužem razdoblju kontinuiranim povećanjem iznosa sredstava za materijalne troškove i održavanje. Drugi način bi obuhvatio sva četiri projekta te bi također zahtijevao financiranje od strane vlasnika, a slijedio bi model potpune rekonstrukcije i restauracije cijele kazališne zgrade u razdoblju od nekoliko godina, što bi, također, zahtijevalo i izmjene ugovora s vlasnicima, te preseljenje proba, scenskih izvedaba i administracije u zamjenski prostor u razdoblju trajanja radova. U istom razdoblju, provodila bi se i prva tri projekta, te bi se tako, u nekoliko godina riješio dio nagomilinih problema vezanih uz djelovanje nacionalnog kazališta. Nažalost, oba načina se, sagledavajući politički, gospodarski i socijalni kontekst, u ovome času čine nemogućima. Do sada je jedina prepoznata mogućnost, koju sve češće spominju politički akteri odlučivanja u kulturi,

konzultacije. Besplatnu edukaciju za najviše pet zaposlenika dobilo je dvadeset organizacija. S obzirom na to da su voditelji edukacije, odnosno tim *DeVos instituta* među najpoznatijim svjetskim menadžerima u kulturi može se pretpostaviti da će (novo)obrazovani menadžeri postupno mijenjati dosadašnje načine vođenja, upravljanja i osmišljavanja projekata u kulturi, kao i pokušati utjecati na što sustavnije strateško planiranje u kulturi te time posredno utjecati na kreiranje kulturne politike.

izgradnja, odnosno osnivanje druge scene kazališta, koja je neophodna za njegov razvoj i daljnje djelovanje sve tri umjetničke grane.

HNK, proslavivši svoju 150. obljetnicu u sezoni 2010./2011., pokrenulo je nekoliko projekata, koji bi se mogli svrstati pod navedene. To su: izdavanje dvojezične (hrvatsko-engleske) multimedijalne DVD monografije (s prilogima iz povijesti kazališta, kazališnim programom od 1990.-2011. godine, videoisječcima i fotografijama predstava, te virtualnom šetnjom kazalištem), provođenje informatizacije Računovodstvene službe, osnivanje infocentra i suvenirnice kazališta i dr.

Drugi zadatak navodi kako bi trebalo uspostaviti HNK u Zagrebu kao jedinu nacionalnu kuću koja sustavnim radom i izvedbama pokriva kazališni prostor Hrvatske i u tom slučaju osigurati dovoljna sredstva iz državnog proračuna, posebice za operu i balet, koji lakše od drame prelaze nacionalne granice i predstavljaju našu djelatnost u inozemstvu – ili pak objediniti složena kazališta u jednu nacionalnu ustanovu s četiri kazališne zgrade (Zagreb, Osijek, Rijeka i Split). U oba slučaja troškovi financiranja bili bi i dalje visoki, ali bi se zato zahtijevala najviša profesionalna razina izvedaba i sustavan rad na umjetničkom usavršavanju članova ansambala, uključujući stipendiranje dodatnog školovanja i angažiranje domaćih i stranih pedagoga. (*Hrvatska u 21. st. Strategija kulturnog razvitka. Nacrt.* 2001: 76.)

Zadatak je u *Dokumentu* izmijenjen te navodi kako bi trebalo uspostaviti mrežu nacionalnih kazališta (Zagreb, Split, Rijeka i Osijek) radi veće fluktuacije umjetničkog osoblja, redovitih razmjena predstava - ako je organizacijski i financijski povoljnije - čak publike radi zajedničkog ostvarivanja dijela programa, napose opernog i baletnog, koji bi se u cijelosti financirao iz državnoga proračuna. Dio programa kazališta bi se realiziralo samostalno, a taj bi se financirao iz gradskoga odnosno županijskoga proračuna. Za takvu suradnju nužno je stvoriti specifične materijalne uvjete, npr. privilegirani stambeni prostor za gostujuće umjetnike, povoljnije usluge prijevoza i sl. (*Hrvatska u 21. st. Strategija kulturnog razvitka. Dokument.*, 2003: 79.)

Analizirajući prvu verziju zadatka iz *Nacrta*, konstatirali smo kako je prijedlog za objedinjenje narodnih kazališta u jednu nacionalnu kuću uistinu promašen jer ne sagledava različitosti u kvaliteti umjetničkih ansambala, repertoara kazališta, te povijesni i suvremeni društveni kontekst svake kazališne kuće pojedinačno, kao i ulogu županija i gradova u kulturnome životu zemlje. U *Dokumentu* je osmišljen kvalitetniji model „ustopostave mreže

nacionalnih kuća“, prema kojemu je *Zakon o kazalištima* iz 2006. ustanovio četiri nacionalna kazališta: HNK u Zagrebu, HNK u Osijeku, HNK Split i HNK Ivana pl. Zajca Rijeka.¹⁴⁶

U *Dokumentu* se, nažalost, odustalo od zahtjeva za umjetničkim usavršavanjem, angažiranjem stranih i domaćih pedagoga i dr.

Promatranjem smo utvrdili kako se u praksi, unatoč angažiranju stranih redatelja, koreografa i dirigenata, nedovoljno radi na sustavnom usavršavanju i cjeloživotnom obrazovanju umjetnika i drugih stručnih resursa kazališta, što smo i empirijski istražili intervjuirajući umjetnike i upravu. Gostovanja umjetnika iz inozemstva donose i određene neprilike unutar umjetničkoga rada kazališta jer pojedini redatelji nisu spremni raditi s drugom umjetničkom podjelom uloga i odlaze ubrzo nakon premijere. Uprava kazališta mogla bi regulirati te manjkavosti u ugovorima s gostujućim umjetnicima, te u suradnji s Ministarstvom kulture, Ministarstvom znanosti, obrazovanja i športa te nekim drugim institucijama, sastavnicama Sveučilišta, nastojati uspostaviti bazu stipendija za umjetnike i stručni kadar, kojega bi se ugovorno obvezalo na određen broj godina rada u kazalištu sa specifičnim evaluacijskim sustavom.

Jedan od sljedećih zadataka jest umanjiti troškove administrativnog rada, racionalizirati tehničke poslove stvaranjem središnjih i višenamjenskih radionica, a povećati rad na marketingu, odnosima s javnosti i pripremi predstava. Između ostalog, to znači da treba uposliti stalne zaposlenike, izvoditi duži niz predstava umjesto uobičajenih čestih promjena, povećati broj prodanih ulaznica, ostvarivati prihode od drugih djelatnosti (npr. legaliziranjem dijela „sive“ ekonomije u radionicama, poluprivatnih „svečanih akademija“ kojima neka kazališta otplaćuju dugove za komunalije i sl.), povremeno iznajmljivati prostor u komercijalne svrhe, baviti se pedagoškom djelatnošću otvaranjem plesnih i glumačkih škola u sklopu kazališta, osnivati „klubove pomagača“ čiji bi članovi godišnjim priložima stekli povlastice pri kupnji ulaznica itd.”. (*Hrvatska u 21. st. Strategija kulturnog razvitka. Dokument.* 2003: 80.)

I taj zadatak zahtijeva temeljitu analizu kada je riječ o HNK. Kazalište uvodi nove alate u rad marketinga i odnosa s javnošću, no zapošljavanje novih zaposlenika izuzetno je rijetko zbog ograničenog broja zaposlenih. Povremenim izmjenama u Sistematizaciji radnih mjesta pokušale su se otvoriti nove mogućnosti, no s obzirom na navedeno ograničenje, ali i nedovoljnu zainteresiranost vlasnika i osnivača, koji *Uredbom o koeficijentima i nazivima radnih mjesta u javnim ustanovama*, nije uspostavljena promišljena i kvalitetna baza za

¹⁴⁶ Izmjene i dopune *Zakona o kazalištima* iz 2013. uvrstile su i HNK u Varaždinu.

zapošljavanje u ustanovama kulture.¹⁴⁷ Također, odgovornost snosi i Hrvatski sindikat djelatnika u kulturi te Radničko vijeće, koji nedovoljno rade na poboljšanju tih pitanja. Radno mjesto u kazalištu oslobađa se tek umirovljenjem, odlaskom, otkazom ili smrću nekog zaposlenika. Stoga je izrazito teško zaposliti nove, obrazovane resurse koji bi u određenom roku unaprijedili rad u navedenim područjima.

Preporuka za izvođenje dužeg niza predstava, odnosno za povećanje broja repriznih izvedaba, pokazatelj je nerazumijevanja repertoarnih politika, prodaje ulaznica i funkcioniranja kazališta uopće. Mnogo je argumenata koji se mogu suprotstaviti tome zahtjevu. U prvom redu, različitost samih repertoarnih naslova temelj je za diferencijaciju broja izvedbi, broja publike, vremena i termina izvedaba itd. Primjerice, izvođenje Verdija i Wagnera u *Operi* ili Šenoe i Brechta u *Drami* nosi čitav niz specifičnosti u nizu segmenata kroz koje kazališna izvedba prolazi. Jedan od najbitnijih je odaziv i interes publike.

Nadalje, kazalište je prema ugovoru s vlasnicima obavezno izvesti deset premijera i određeni broj naslova u sezoni. Iz takvoga kazališnoga kalendara jasno proizlazi kako ugovorne obveze nameću izvođenje jedne premijerne predstave mjesečno, čime se stvara određena dinamika, koja je nužna i zbog stalnih posjetitelja kazališta, pretplatnika, ali i kulturne ponude grada Zagreba. Također, prema pokazateljima interesa za određene naslove (primjerice Gotovčev *Ero s onoga svijeta* u *Operi* ili *Labuđe jezero* Čajkovskog u *Baletu*) - predrezervacijama ulaznica i listama čekanja, vidljivo je kako unatoč velikom interesu publike, ponajviše zbog čak tri umjetničke grane, koje dijele samo jednu pozornicu za probe i izvedbe, predstave ne mogu dulje biti na repertoaru.

Kod preporuke o povećanju prodaje ulaznica ponovno izostaje navođenje specifičnih tehnika povećanja prodaje. Primjerice, uz pretplatnike i one koji redovito posjećuju kazalište, Marketing HNK osmislio je i prodaju *darovnih bonova* te pružio mogućnost prodaje ulaznica u "prvom hrvatskom *web shopu* za poklone".

Smatramo kako bi bilo potrebno intenzivirati odnose sa srednjoškolskim profesorima hrvatskoga jezika, koji su voljni s grupama učenika posjećivati kazalište, osobito dramske izvedbe "lektirnih" naslova. Nužno je, zatim, aktivno surađivati s fakultetima i studentskim udrugama, uložiti sredstva u oglašavanje na radiju i televiziji i maksimalno koristiti, te

¹⁴⁷ Dapače, neki kvalitetni prijedlozi što su ih upućivali zaposleni u kulturi tijekom savjetovanja sa zainteresiranom javnošću nisu naišli ni na nikakvu reakciju, a radno mjesto *višega stručnog savjetnika specijalista*, koje je uvedeno u Uredbu 2013. godine, u izmjenama i dopunama iz 2014. godine, iako je stajalo u njihovu nacrtu, nestalo je u verziji potvrđenoj od Vlade RH i objavljenoj u Narodnim novinama. Vraćeno je tek krajem 2015. godine pod nazivom *viši savjetnik za marketing* i *viši savjetnik za odnose s javnošću*.

neprestano ažurirati i usavršavati sredstva besplatne promocije i prodaje – internet stranicu kazališta, mobilnu internet stranicu kazališta, e-mail newsletter, implementirati QR kod na sve reklamne materijale kazališta, i ojačati aktivnosti na stranicama društvenih mreža poput Facebooka, Twittera, Instagrama i sl.

Preporuka o ostvarivanju prihoda iz drugih djelatnosti i ona o povremenom iznajmljivanju prostora kazališta u izrazitoj su opreci. Ne odobrava se održavanje "svečanih akademija", s jedne strane, a s druge se daje preporuka za stjecanje vlastitih prihoda najmom?! HNK ugovorima o najmu prostora kazališta regulira cjenik, vrijeme i prostor najma. Ako se prostor unajmi, on se koristi za privatne svrhe tvrtke koja ga je unajmila. Najčešće se prostori kazališta unajmljuju za predstavljanje knjiga, monografija, nosača zvuka ili za priređivanje svečanih domjenaka za poslovne partnere. Ako kazalište ima interes i korist od moguće kompenzacije umjesto naplaćivanja najma, to ne bi trebalo biti sporno. Kompenzacijama se u vremenu recesije može poboljšati poslovanje. Također, praksa je da se velikim sponzorima, koji sponzoriraju premijerne naslove ili su pokrovitelji jedne umjetničke grane (primjerice baleta) omogući izvođenje jedne izvedbe (najčešće prve reprizne ili kako se ugovori) za zaposlenike i poslovne partnere sponzora. Dakako, modele iznajmljivanja bi trebalo unaprijediti i usavršiti. Marketing kazališta želio je odgovoriti na mnogobrojne upite mladenaca za mogućnost fotografiranja u zgradi kazališta te je osmislio darovni bon za mladence, kojim se omogućuje najam prostora isključivo u tu svrhu. Marketinški tim vodio se mišlju kako je subotom tijekom dana kazalište otvoreno radi rada blagajne te se ionako plaća zaštitarska služba, studenti u infocentru, rasvjeta i sl., te se smatralo kako se u to vrijeme može iznajmljivati prostor svečanog foajea s terasom na prvome katu. Takav način poslovanja provodi se i u poznatim svjetskim kazališnim kućama. Tako, primjerice, *Opera National de Paris* nudi čitav spektar mogućnosti – od najma raznih prostora kazališta i oglašavanja unutar prostora kazališta, te na internet stranici, na programima predstava, ulaznicama i u knjižici sezone preko najma prostora u svrhu organiziranja javnih događanja, kojih ima više od desetak, ovisno o tome što se priređuje i unajmljuje li se i kazališno osoblje, scenski rekviziti i sl. do različitih vrsta sponzorstava.

Utvrdili smo kako Služba marketinga HNK nastoji slijediti marketinške strategije velikih inozemnih nacionalnih kazališnih kuća, no unutarnja komunikacija i platforme rada u kazalištu, kao i ljudski resursi, nisu kvalitetno postavljeni i usmjereni kako bi bili u mogućnosti bez (značajnijih) manjkavosti (su)kreirati i koordinirati veće i zahtjevnije projekte, koji su uobičajeni u vodećim svjetskim kazalištima.

Prijedlog za osnivanje glumačkih i plesnih škola unutar kazališta trebao bi se izdvojiti kao zaseban projekt, koji bi opet trebao biti zasebno financiran, a osnivanju bi mu se trebalo pretpostaviti povećanje broja stručnih ljudskih resursa.

Smatramo kako bi, umjesto škola, bilo važno osnovati odjel edukacije, koji bi održavao radionice i seminare čime bi se aktivno potaknula participaciju građana u kazališnim zbivanjima. Također, u taj odjel mogli bi se preusmjereti umjetnici/e, koji nisu više u mogućnosti kvalitetno izvoditi umjetnički program.

Osnivanje „klubova pomagača“ i prijedlog za davanje popusta na ulaznice kontradiktoran je terminu „pomagača“. Uz pretpostavku da bi se u klubove učlanjivali pripadnici višega društvenoga sloja, nema potrebe da im se umanjuje cijena ulaznice, već im se trebaju omogućiti neke druge pogodnosti (primjerice korištenje *VIP* salona). Pariška nacionalna opera i za taj segment služi kao dobar primjer, čija udruga ljubitelja opere *L'Arop* broji preko 3000 članova, koji financijski potpomažu rad kazališta, ali i aktivno sudjeluju u predavanjima, probama, susretima s umjetnicima, te ih se redovito informira i omogućuje im se slobodan pristup knjižnici i popust u suvenirnici kazališta. U sklopu edukacije *DeVos instituta*, Marketing kazališta osmislio je projekt *Ljubitelja kazališta*, koji u sebi nosi zanimljive potprojekte, osobito za mlađu populaciju, kao i onu koja od kazališta očekuje više od iskustva same predstave. Ovdje se radi o razvijanju projekata koji rade na povećanju doživljaja za publiku, o kojima su pisale Marotrella (1977.), Benett (1988.), Kaiser (2005.) i Chong (2010.).

Nadalje se predlaže provođenje interdisciplinarnog istraživanja o odnosu publike prema scenskoj umjetnosti radi utvrđivanja karakteristika postojeće i potencijalno nove (a zbog nekih razloga nemotivirane) publike. Praktičan cilj istraživanja bio bi naći način adekvatnog informiranja i promidžbe o prednostima scenske umjetnosti – bilo tradicionalan, npr. „klubovi prijatelja“ umjetnosti, bilo preko Mreže na čijim bi se stranicama našlo mjesta ne samo za informacije o repertoaru nego i izvaci iz kritika, zgodimična čavljanja s umjetnicima, vrednovanje predstava od strane publike itd. Radi toga valja stvoriti dobro opremljen kazališni centar, ili potaknuti proširenje i osamostaljenje sadašnjeg Odsjeka za povijest hrvatskog kazališta HAZU, koji bi prikupljao sve informacije o repertoaru, posjećenosti kazališta, recepciji u medijima te ih publicirao u obliku godišnjaka. (*Hrvatska u 21. st. Strategija kulturnog razvitka. Nacrt.*, 2001: 79)

Prijedlog je izvrsno, gotovo vizionarski, postavljen i njegovom provedbom učinio bi se značajan korak za nacionalno kazalište ali i druga kazališta.

Istraživanje, kao preduvjet djelovanja, bi zasigurno osvijetlilo niz problema, postavilo mogućnosti njihova rješavanja i omogućilo kazalištima uspostavu ciljanih marketinških tehnika te proširilo mogućnosti komunikacije s različitim javnostima.

Držimo kako bi se rad Odsjeka za povijest hrvatskoga kazališta HAZU trebao proširiti upošljavanjem mladih znanstvenika, primjerice sociologa i kroatologa te otvaranjem (barem jednog!) znanstvenog projekta iz interdisciplinarnog područja. Odsjek bi trebao promijeniti naziv i u suradnji s nacionalnim kazalištima raditi na izdavanju znanstvenih i stručnih publikacija vezanih za kazalište i njegov kulturno-socio-povijesno-ekonomski kontekst.

Strateški plan Ministarstva kulture za razdoblje od 2012. do 2014. godine, sljedeći je dokument koji smo izdvojili i analizirali.¹⁴⁸ Kao opće ciljeve plan navodi:

- razvoj kulturnog i umjetničkog stvaralaštva i proizvodnje te
- zaštićena i očuvana kulturna baština.

Kao posebni ciljevi prvoga općega cilja izdvojeni su:

1. potpora umjetničkom stvaralaštvu, poduzetništvu i participaciji u kulturi
2. razvoj nezavisne (vaninstitucionalne) kulture
3. poticanje razvoja izvedbenih umjetnosti
4. unaprijeđenje audiovizualnih umjetnosti i medija
5. razvoj književno-nakladničke i knjižnične djelatnosti.

Posebni ciljevi drugoga općeg cilja su:

1. uspostava jedinstvenog informacijskog sustava kulturne baštine RH
2. osiguran optimalni model zaštite i upravljanja kulturnim dobrima, razvoj muzejsko-galerijske djelatnosti
3. razvoj arhivske službe uz osiguranje uvjeta za redovito preuzimanje arhivskog gradiva

Osvrnut ćemo se u daljnjoj analizi isključivo na dijelove koji se odnose na kazalište. Već na prvi pogled uočljivo je kako kazalište "ulazi" u *Strateški plan* samo kroz poseban cilj poticanja razvoja izvedbenih umjetnosti. Taj cilj podrazumijeva podizanje razine organiziranosti, suradnje i razvoja te poboljšanje infrastrukture scenskih prostora, a potporama će se poticati kreativno stvaralaštvo, umjetničko obrazovanje, kulturna proizvodnja i potrošnja. Kao prvi način ostvarenja ovoga cilja, plan, vezano uz kazalište, ističe *poticanje razvoja nacionalnih, javnih, privatnih i regionalnih kazališta te umjetničkih organizacija i ansambala*. Uočena je nedovoljna suradnja, ali i podudarnost premijernih i

¹⁴⁸ Analizirali smo revidiranu verziju, kojoj je prethodio dokument istoga naziva u razdoblju od 2011. do 2013. godine.

repriznih naslova četiriju nacionalnih kazališta, što će se nastojati riješiti podupiranjem značajnijih oblika programske suradnje. Ovdje se navodi i zadržavanje broja premijera i koprodukcija nacionalnih, javnih i regionalnih kazališta, suradnje umjetničkih ansambala, poput onih plesnih, koji bi imali za posljedicu kvalitetnu produkciju, stabilnost razvoja, smanjenje troškova i veću mobilnost umjetnika. Tu nailazimo na nesuglasje ili čak nelogičnost dvaju navoda. S jedne strane, nastojat će se poduprijeti programska suradnja između nacionalnih kazališta, a s druge strane, kao pokazatelj rezultata (*output*) navodi se povećavanje broja premijera i koprodukcija! Vlasnici i osnivači, dakle, uočavaju repertoarne podudarnosti, koje smatraju neprimjerenima i nastoje izravno, kroz cilj strategije, utjecati na repertoarnu politiku kazališta, koja bi trebala biti isključivo u nadležnosti intendant a i umjetničkih ravnatelja kazališta. Time politički akteri proširuju krug svoga utjecaja i djelovanja i na umjetničko odlučivanje u kazalištu. Drugo je pitanje, pak, jesu li intendant i umjetnički ravnatelji uopće i dobili kakve naputke vezane uz ove ciljeve?¹⁴⁹

Kao drugi način ostvarenja cilja planira se potpora nakladništvu te poticaji stvaranju novih glazbenih i dramskih djela. Pod istom točkom navodi se kako će se stimulacijama ostvarenja suvremenih hrvatskih skladatelja poticati lakši put za izvedbu novih djela, što se odnosi na nakladničku i diskografsku djelatnost, a podrazumijeva i dokumentiranje izvedaba, snimanje, pisanje i objavljivanje djela i građe vezane za nacionalnu kulturu. U HNK nije se poboljšala kvaliteta snimanja izvedaba, niti postoje službena izdanja koja bi se mogla predstaviti (ili čak prodavati) javnosti, već se premijerne izvedbe snimaju gotovo isključivo za arhivske potrebe kazališta. Za taj se cilj od Ministarstva kulture nije dobilo dodatnih sredstava, a niti naputaka te se navedeno u praksi nije ostvarivalo. U točki se dalje navodi kako će se daljnji razvoj glazbenoga i dramskoga stvaralaštva poticati kontinuiranim nagrađivanjem osobitih postignuća i potporama scenskom postavljanju nagrađenih djela. Povećanje broja uprizorenja, odnosno postavljanje nagrađenih dramskih naslova kao pokazatelj rezultata (*output*), dat će, značajan poticaj većem odazivu autora i većoj produkciji, a stručnoj javnosti i publici kvalitetniji uvid u suvremeno hrvatsko stvaralaštvo. Iznimno važan za suvremene umjetnike i nacionalnu umjetnost, ovaj način ostvarenja, kao što možemo

¹⁴⁹ Uvidom u repertoare nacionalnih kazališta tek se u razdoblju od 2012. do 2014. godine nalaze koprodukcije. Primjerice, Verdijeva *Aida* u izvedbi HNK u Zagrebu i HNK Ivana pl. Zajca iz Rijeke u sezoni 2012./2013., no nismo sigurni jesu li tadašnje intendantice tih kazališta ugovarale suradnju nezavisno *od* ili *pod* utjecajem toga cilja? S obzirom na razdoblje recesije, najvjerojatnije je da se suradnja ugovarala kako bi se podijelili troškovi produkcije i na taj način uštedjelo, a razmjena umjetnika dobrodošla je promjena riječkoj i zagrebačkoj publici. Također, nepoznato nam je jesu li kazališta za taj projekt dobila dodatnu potporu.

uočiti, vuče korijene iz Miletićeve intendanture i ne donosi gotovo nikakve značajnije izmjene i ideje.

Treći način ostvarenja cilja jest *osiguravanje potpore manifestacijama i gostovanjima programa izvedbenih umjetnosti*. Smatra se kako je poticanje programa gostovanja kroz kazališne, glazbene i plesne programe važno radi ostvarenja cilja "mrežnih" programa u svim hrvatskim regijama, kao i radi suradnje s lokalnim organizatorima te revitalizacije kulturnog života i ponude na području cijele Republike Hrvatske s naglaskom na područja od posebne državne skrbi i otoke. Navodi se kako su u 2011. godini ostvarena ukupno 404 gostovanja, od kojih je 249 kazališnih i 155 glazbenih, a pokazatelj rezultata (*output*) je (opet i samo!) zadržavanje ovoga broja. Nadalje, ističe se da se izvrsnost potiče umjetničkim i stručnim usavršavanjem kroz različite oblike seminara, radionica i profesionalnih natjecanja čime se razvijaju individualni potencijali i potencijali grupe ili skupine, a cilj je postići kontinuirani razvoj cjeloživotnoga učenja u stjecanju i prijenosu specifičnih znanja u okvirima izvedbenih umjetnosti. Ovo je uvršteno kako bi se opravdalo pokretanje projekta *Ruksak (pun) kulture*, koji po uzoru na Francusku u doba Marlauxa pokušava postaviti kulturnu mrežu na cijelome teritoriju, ne uključujući (skupo) ulaganje u infrastrukturu¹⁵⁰, nego samo kulturne programe. No, taj se pristup, kako smo pokazali u uvodnome poglavlju, danas u Francuskoj preispituje i kritizira jer su empirijska istraživanja pokazala da nije dovoljno učinkovit u pokušaju poticanja konzumiranja kulture. Poticanje izvrsnosti i podupiranje stručnih usavršavanja, kao i natjecanja svakako je trebalo biti izdvojeno kao poseban cilj i detaljnije obrađeno. Također, velika manjkavost plana jest nedostatak razvoja stručnih službi kazališta i drugih kulturnih institucija, poput Službe marketinga i odnosa s javnošću, Službe edukacije i sl., koje su u svjetskim teatrima ključni segmenti kazališne strukture.

4. 3. Zakoni kao alat političkog odlučivanja u kulturi

Godine 2001. donesen je *Zakon o kulturnim vijećima*, kojim se pri Ministarstvu kulture osnivaju vijeća za glazbu i glazbeno-scenske umjetnosti, dramske umjetnosti, film i kinematografiju, knjigu i nakladništvo, likovne umjetnosti, arhitekturu i urbanizam i medijsku kulturu.¹⁵¹ Osnivanjem vijeća pokušalo se uspostaviti demokratičnije i pluralističnije

¹⁵⁰ Neki se infrastrukturni objekti namjeravaju financirati iz sredstava EU. Do sada ih je ovim načinom financiranja uređeno ili izgrađeno tek nekoliko, primjerice *Memorijalni centar Faust Vrančić* u Prvić Luci.

¹⁵¹ Svako vijeće sastoji se od pet članova iz redova afirmiranih umjetnika i djelatnika u kulturi, a mandat im traje četiri godine.

odlučivanje u kulturi. S promjenom vlasti, 2004. godine donosi se novi *Zakon o kulturnim vijećima*, kojim je ukinuto *Vijeće za arhitekturu i urbanizam*, a *Vijeće za medijsku kulturu* preimenovano je u *Vijeće za nove medijske kulture*, te je uvedeno *Vijeće za međunarodnu kulturnu suradnju i europske integracije*.¹⁵² Također, broj članova vijeća smanjen je sa sedam na pet, koje imenuje ministar, a ne Vlada RH, kao što je nalogao zakon iz 2001. godine. Donošenje novoga zakona izazvalo je velike sukobe između stranke na vlasti i oporbe, koja je smatrala kako se njime ponovno uvodi stranačko odlučivanje u kulturi.

I danas se često upućuju prigovori diskrecijskom pravu ministra, prema kojemu on/a nije dužan prihvatiti/potvrditi odluku vijeća. Tim pravom ministru/ici se omogućuje uspostavljanje svojevrzne autokracije pri odlučivanju i dodjeljivanju financijskih sredstava. Također, ministar/ica po prethodnom prijedlogu institucija i udruga iz područja kulture imenuje članove vijeća. U korpusu nacionalnih festivalskih institucija iz područja glazbeno-scenskih umjetnosti – *Splitskog ljeta*, *Dubrovačkih ljetnih igara*, *Varaždinskih baroknih večeri* i *Osorskih glazbenih večeri* ministar/ica ima još šire dosege. Osim što imenuje sedam članova vijeća, od kojih su tri člana osobe s visokih političkih pozicija (župan i gradonačelnik), ministar/ica je i predsjednik vijeća. Vijeće odlučuje o programu i financijama, a u slučaju da ne prihvati programsko izvješće koje dostavlja intendant/ravnatelj, ministar/ica kulture može razriješiti intendanta/icu ili ravnatelja/icu. Legitimno je pitanje jesu li ta prava u rukama jedne političke osobe – ministra/ice - ključ za stranačko i jednostrano odlučivanje u kulturi? *Zakon* nalaže uspostavljanje kulturnih vijeća i na gradskim¹⁵³ razinama, čime deklarativno pokušava decentralizirati procese odlučivanja u kulturi. Vrlo često javnosti su svjedočile kako u praksi decentralizirana odlučivanja izazivaju sukobe između različitih političkih stranaka na vlasti.

Zakon se 2013. godine mijenja te uspostavlja vijeća za sljedeća područja: glazbu i glazbeno-scenske umjetnosti, dramsku i plesnu umjetnost te izvedbene umjetnosti, knjižnu, nakladničku i knjižarsku djelatnost, vizualne umjetnosti, kulturno-umjetnički amaterizam, inovativne umjetničke i kulturne prakse, međunarodnu kulturnu suradnju i financiranje međunarodnih projekata. Također, mogu se osnivati i druga vijeća sukladno razvoju suvremene umjetnosti, kulture i kreativnih industrija prema odluci ministra kulture. Ulaskom Hrvatske u Europsku uniju, čini se logičnom uspostava novih vijeća – za međunarodnu

¹⁵² Godine 2009. osnivanjem Hrvatskog audiovizualnog centra prestaje s radom *Vijeće za film i kinematografiju*.

¹⁵³ Prvotni *Zakon* određuje za gradove veće od 30.000 stanovnika ili općine i gradove koji osnivanje vijeća ocijene svrhovitim, a *Zakon* iz 2013. godine daje za pravo to gradovima s više od 20.000 stanovnika.

kulturnu suradnju i financiranje međunarodnih projekata, koji se čl. 13. čak stavljaju u "višu" poziciju jer druga vijeća "u svom radu posebnu pozornost promicanju hrvatskoga kulturnog i umjetničkog stvaralaštva u inozemstvu, kao i mjerama koje omogućuju hrvatskoj javnosti da se upoznaje s priznatim vrijednostima i suvremenim nastojanjima u umjetnosti i kulturi drugih naroda, te u tom smislu podnose svoje prijedloge Vijeću za međunarodnu kulturnu suradnju i Vijeću za financiranje međunarodnih projekata. Ne bi li te zadaće trebale biti u nadležnosti upravo novoosnovanih vijeća? Ovako se određuje da ona samo odlučuju, dakle u praksi ona znače još jedan birokratski uteg više jer bi pregovore i odluke o međunarodnim suradnjama ionako trebala obavljati Uprava za međunarodne kulturne odnose, europske poslove i javnu komunikaciju pri Ministarstvu kulture. No, najveća apsurdnost te odredbe je u tome što o osnivanju vijeća isključivo odlučuje opet i samo politički akter, jedna osoba – ministar/ica kulture, koji i bira članove vijeća.

Godine 2006. donesen je novi *Zakon o kazalištima*, čije su odredbe zahtijevale uspostavljanje drugačijeg načina poslovanja i promjene u unutarnjem ustroju nacionalnih kazališta.¹⁵⁴ Najvažnije novine koje je taj zakon donio nacionalnim kazalištima jesu: osnivanje kazališnih vijeća, imenovanje pomoćnika/ice intendant/ice – poslovnog ravnatelja/ice, koji je odgovoran za poslovanje kazališta i koji zajedno s intendantom/icom podnosi *Kazališnom vijeću* tromjesečna izvješća o ostvarenju programskog i financijskog poslovanja.

Grad Zagreb je *Zakonom* postao suosnivač zagrebačkoga HNK u omjeru od 49 %, dok je 51 % u vlasništvu Republike Hrvatske. Ta se odredba izravno veže i na odredbu o izboru i imenovanju intendant/ice kazališta, koja nalaže da intendant/icu HNK imenuje Vlada RH na zajednički prijedlog ministra/ice kulture i gradonačelnika/ice Grada Zagreba, po prethodno pribavljenom mišljenju *Kazališnoga vijeća*. Navedena procedura slijedi osnivačko-vlasnički odnos, no istovremeno ukazuje na izravni utjecaj najviše političke strukture na izbor intendant/ice.

Nadalje, *Zakon o kazalištima* iz 2006. godine dvjema odredbama sprečava sukob interesa i natjecanje kazališnog djelatnika s kazalištem.¹⁵⁵

¹⁵⁴ Što uključuje izradu novoga *Statuta kazališta*, novih pravilnika i resistematizaciju radnih mjesta.

¹⁵⁵ Intendant/ica i pomoćnici intendant/ice za umjetničko djelovanje izvan matičnoga kazališta moraju tražiti suglasnost *Kazališnog vijeća*. Kazališni umjetnici i drugi kazališni djelatnici za umjetničke poslove izvan matičnoga kazališta moraju tražiti suglasnost intendant/ice te ako imaju ugovor o radu zaključen na dulje od godinu dana ne mogu biti osnivači privatnoga kazališta ili kazališne družine.

Daljnje odredbe koje se odnose na kazališne umjetnike uređuju način i trajanje ugovora koje sklapaju na određeno vrijeme i rokove nakon kojih im je intendant/ica dužan ponuditi ugovor o radu na neodređeno vrijeme.¹⁵⁶ Time se potiče dinamičnost i kvaliteta umjetnika zaposlenih u nacionalnim kazalištima, no, s druge strane, te odredbe stvaraju financijske probleme i nemogućnost kvalitetnog upravljanja ljudskim resursima, a negativno utječu na profesionalni razvoj i životni stil umjetnika. Naime, kao što je već rečeno, umjetnici sa 16 godina staža u *Baletu* i umjetnici sa 20 godina staža u *Operi* i *Drami* dobivaju ugovore o radu na neodređeno vrijeme. S obzirom na to da kazalište ima zakonski ograničen broj djelatnika, mlade umjetnike/ice i druge kazališne djelatnike/ice gotovo je nemoguće zaposliti. Angažira ih se putem autorskih ugovora, ugovora o djelu ili kao zamjene, što kazalištu odnosi znatna financijska sredstva. Pribroje li se tome i iznosi koje kazalište izdvaja za zamjene zbog čestih bolovanja umjetnika starije životne dobi, razvidno je da je to trenutačno najveći unutarnji problem nacionalnih kazališta, koji bi se zakonski trebao hitno početi rješavati.

Jedna od najvećih upravljačkih kriza u HNK započela je nakon jubilarne 150. sezone, kada je raspisan natječaj za imenovanje intendanta. *Kazališno vijeće* raspisalo je natječaj prema *Zakonu o kazalištima* i *Statutu Hrvatskoga narodnoga kazališta* u Zagrebu. Na natječaj se javilo nekoliko kandidata, kao i tadašnja intendantica, dr. sc. Ana Lederer, koja bi imenovanjem dobila treći mandat upravljanja kazalištem.

Politički akteri, ministrica kulture Andrea Zlatar Violić i gradonačelnik grada Zagreba Milan Bandić, nisu se usuglasili oko prijedloga imenovanja Ane Lederer, koje je podnijelo *Kazališno vijeće* HNK. Natječaj se iz pravno-proceduralnih grešaka, ali i nepotvrđivanja mišljenja *Kazališnoga vijeća* ponavljao nekoliko puta, mediji su izvještavali o krizi u kazalištu, koje je još jednom postalo polje političke borbe za moć.¹⁵⁷

Pristupilo se hitnoj izradi nacrtu izmjena i dopuna *Zakona o kazalištima*. Nacrt je izazvao veliko negodovanje stručne i druge javnosti. Pri otvorenom savjetovanju s javnošću upućeni su mnogi, čvrsti i argumentirani prigovori i osporavanja od strane nekoliko desetaka kulturnih institucija i djelatnika. Zaposlenici kazališta upozorili su na ozbiljnost situacije i otvorenim pismom javnosti, a Sindikat kulture u priopćenju za javnost naveo je da je "sudbina

¹⁵⁶ Zapošljavaju se po pozivu ili na temelju javnog natječaja, a dužni su pristupiti audiciji. Baletnim i plesnim umjetnicima nakon 16, a ostalim umjetnicima nakon 20 godina rada u kazalištu mora se ponuditi stalni ugovor.

¹⁵⁷ Kako natječaj nije bio okončan ni do jeseni 2013. godine jer se postojećim pravnim okvirom nije mogla provesti politička volja samo jednoga sukobljenog aktera, a dotadašnjoj je intendantici istekao mandat, kazalište je na početku sezone 2013./2014. ostalo bez intendanta/ice, umjetničkih ravnatelja/ica i poslovne ravnateljice, odnosno odgovornih osoba za repertoar i poslovanje.

Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu zastrašujuća” te da ”tijekom postojanja od 1840. godine nije zabilježen ovakav odnos spram nacionalne kazališne kuće”.

Konačni prijedlog, prilično reduciraniji od nacrtu upućen je u hitnu saborsku proceduru. Najznačajnija izmjena i dopuna (NN, br. 121) je da se čl. 25. *Zakona* odredilo kako ”intendanta Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu imenuje i razrješava Vlada Republike Hrvatske na zajednički prijedlog ministra kulture i gradonačelnika Grada Zagreba. Ako se ne utvrdi zajednički prijedlog u roku od sedam dana od dana podnošenja pisanog zahtjeva ministra kulture ili gradonačelnika Grada Zagreba radi utvrđivanja zajedničkog prijedloga, intendant Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu imenuje i razrješava Vlada Republike Hrvatske na prijedlog ministra kulture. Imenovanje i razrješenje vršitelja dužnosti intendant Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu obavlja se na isti način, bez provođenja javnog natječaja”. Izmjenom zakonske odredbe iz 2006. godine, koji se, kako su tvrdili predstavnici Ministarstva kulture, pokazao nedorečenim i neučinkovitim, htjelo se hitno razriješiti krizu u kazalištu,. Iako djelomice jest bio nedorečen, neprijeporno je da ovakav zakon, u kojemu je imenovanje intendant ovisilo o usuglašavanju dvaju vlasnika i osnivača postao još jedno polje borbe moći različitih političkih aktera.

Političke strukture iskoristile su ”kompliciranu” pravnu proceduru kako bi iskazivale (nad)moć¹⁵⁸ i nepopustljivost, ne mareći pritom za kazalište, umjetnost i djelatnike kazališta. Na kraju je (nad)moćniji politički akter saborskom većinom izglasovao *Izmjene i dopune zakona o kazalištima*¹⁵⁹, kojima većinski vlasnik i osnivač, odnosno država – ali opet predstavljena u samo jednoj osobi – ministru/ici kulture donosi konačnu odluku.¹⁶⁰ *Novi je zakon, nakon više od dva desetljeća, proceduri imenovanja intendant ponovno vratio centralističke i autokratske attribute. Javni natječaji za intendante u svim dosadašnjim izborima od devedesetih na ovamo u zagrebačkom kazalištu samo su nominalno značili poštivanje zakonske procedure jer su kandidata već odabrale političke strukture.*

¹⁵⁸ Koristimo termin (nad)moć jer su obje strane, sukladno zakonskoj odredbi, imale ravnopravnu moć!

¹⁵⁹ *Izmjene i dopune Zakona* proglasile su i HNK u Varaždinu nacionalnim kazalištem, te odredile da se, sukladno *Zakonu o radu*, jedan član *Kazališnoga vijeća* imenuje iz redova kazališnih umjetnika a jedan iz redova svih kazališnih zaposlenika, što umanjuje broj dosadašnjih triju članova vijeća – predstavnika triju umjetničkih grana. Te su odredbe u javnoj raspravi također izazvale mnogobrojne reakcije i kritike.

¹⁶⁰ S obzirom na to da su državna i lokalne političke vlasti i u drugim nacionalnim kazalištima (Osijek, Split) stvarale jednak obrazac političke borbe moći *Zakon* je još jednom izmijenjen i početkom 2014. godine kada se čl. 25., stavkama 3, 4 i 5 odredilo da intendant nacionalnog kazališta na prijedlog kazališnoga vijeća imenuje i razrješava predstavničko tijelo osnivača, odnosno sporazumno predstavnička tijela osnivača kada nacionalno kazalište ima više osnivača, a potvrđuje ministar kulture.

5. POGLED IZNUTRA - SIDRIŠTE BIROKRACIJE U DIGITALNOJ ERI

Kulturne institucije u zapadnim zemljama nisu više samo proizvođači scenske umjetnosti, već oni uz ovu, osnovnu funkciju, predstavljaju živa mjesta susreta umjetnosti, građana i suvremene tehnologije te nastojanje za kreativnim sljubljuvanjem tih čimbenika kao i za razvoj daljnjih, suvremenih vrsta odnosa kulture, umjetnosti i društva. Primjerice, u talijanskom *Teatro Lirico* u Caligariju izvela se digitalnom dobu prilagođena premijera Puccinijeve opere *Turandot*. Protagonisti su nosili *Google* naočale, a putem društvenih mreža izravno se prenosila izvedba iz perspektive umjetnika, pjevača i svirača. Škotski je balet za marketinšku kampanju baleta *Ivica i Marica* oblikovao besplatnu programsku aplikaciju za *Ipad*, koja ujedno služi i prodaji predstojećih izvedaba toga baleta. Izdvojili smo ovdje samo dva primjera integracije moderne tehnologije u kazališnu umjetnost. Digitalne komunikacije rapidno napreduju i postaju neizostavan dio ne samo marketinga umjetnosti, nego i umjetničkih praksi. Dakako da inovacije nisu proizvela sama kazališta i njihovi zaposlenici, ali su u svrhu ostvarivanja projekta uspostavili suradnju sa sveučilišnim odjelima za informatiku i centrima za razvoj istraživanja i tehnologije. Možda jedno od najsloženijih i najbitnijih pitanja o budućnosti HNK upravo visi ovdje – je li ono dovoljno otvoreno i spremno za ovakve moderne i napredne razvojne putanje ili još uvijek stoji zapleteno u nizu birokratskih odredaba, ograničeno financijski i kadrovski na resurse, koji su mu ostavljeni iz prošlosti?

Kratkim uvodom kroz upravno-vlasničku strukturu i unutarnje ustrojstvo otvaramo ova pitanja, da bi ih nastavili analizom djelova *Strateškoga plana*, kao progresivnijeg i modernijeg dokumenta. Analize će biti podloga za sljedeće, empirijskim istraživanjem potkrijepljeno poglavlje o upravi, umjetnicima i publici.

5. 1. Upravno-vlasnička i unutarnja struktura kazališta

HNK javna je ustanova u kulturi, pravna osoba, upisana u sudski registar i *Očevidnik kazališta*, koja djeluje u području kulture, i to sukladno važećim zakonima Republike Hrvatske, te aktu o osnivanju, statutu i ugovoru (o međusobnim odnosima/obvezama i financiranju) s osnivačima i vlasnicima. Suosnivači ugovorom osiguravaju sredstva za rad kazališta, koja uključuju:

- a) sredstva za program (većina ovog iznosa odlazi na plaće zaposlenika¹⁶¹)
- b) sredstva za materijalne izdatke (tzv. „hladni pogon“, ali odavde se financiraju i naknada za prijevoz, službena putovanja i dr.)
- c) sredstva za investicije i investicijsko održavanje.

Kazalište se tripartitnim ugovorom obavezuje sredstva trošiti namjenski, te ostvariti i vlastita sredstva za troškove programa u iznosu od 10 % ukupne vrijednosti ugovora. Vlastita sredstva se ostvaruju prodajom ulaznica i pretplate, davanjem u zakup prostora kazališta, sponzorstvima, donacijama i dr.

Radom nacionalnoga kazališta upravlja intendant/ica, koji/a je odgovoran/a za zakonitost rada kazališta i čija funkcija nosi niz ovlasti od kojih ovdje navodimo samo neke:

- a) organiziranje i provođenje umjetničkog programa
- b) sklapanje i raskidanje ugovora o radu s kazališnim umjetnicima i drugim djelatnicima kazališta
- c) osnivanje povjerenstva, odbora i drugih radnih tijela
- d) odlučivanje o davanju u zakup prostora i objekta kazališta
- e) predlaganje Ministarstvu kulture dodjelu statusa nacionalnog prvaka/inje istaknutim kazališnim umjetnicima
- f) odlučivanje o podacima koji čine poslovnu tajnu ili se ne mogu objavljivati itd.

Unutarnje ustrojstvo kazališta utvrđuje se statutom i posebnim pravilnicima kazališta o ustrojstvu i načinu rada, kojima se uspostavljaju organizacijsko-programske cjeline i službe. Prema važećoj sistematizaciji radnih mjesta ustrojstvene tehničko-administrativne jedinice HNK su Služba tehnike, Računovodstvena služba, Služba pravnih i općih poslova, Služba javne nabave te Služba marketinga, prodaje i odnosa s javnošću. Zaposlenici kazališta dijele se na umjetnike te stručne i druge kazališne djelatnike. Nadzor nad zakonitošću rada kazališta obavlja Ministarstvo kulture.

Intendant/ica tijekom mandata od četiri godine intenzivno surađuje s *Kazališnim vijećem*, tijelom koje, na prijedlog intendanta/ice, potvrđuje godišnji program rada, financijski i kadrovski plan, te prati njihovo ostvarivanje i konačno, razmatra i usvaja programska i financijska izvješća intendanta/ice i poslovnog ravnatelja/ice na tromjesečnoj, šestomjesečnoj i godišnjoj razini. Također, ono na prijedlog intendanta/ice ili donosi statut, uz suglasnost osnivača, odnosno većinskoga vlasnika i druge opće akte kazališta.

¹⁶¹ Broj zaposlenika je ograničen. HNK može imati najviše 502 zaposlenika.

Kazališno vijeće HNK u Zagrebu ima sedam članova od kojih četiri člana imenuju osnivač/i, a tri člana su predstavnici umjetničkih cjelina kazališta. Vijeće, raspisuje i provodi javni natječaj za imenovanje intendantice, koji se raspisuje najkasnije godinu dana prije isteka mandata trenutnog intendantice, te dostavlja mišljenje/prijedlog osnivačima.¹⁶² Intendantica se bira na temelju predloženoga četverogodišnjeg programa rada, koji uključuje financijski i kadrovski plan.

Metodu promatranja sa sudjelovanjem koristili smo za praćenje rada *Kazališnoga vijeća*, na čijim smo sjednicama sudjelovali u svojstvu zaposlenice-zapisničarke. Prisustvovali smo na tridesetak sjednica u razdoblju od jeseni 2008. do kraja 2009. godine i u razdoblju od jeseni 2011. godine do kraja 2013. godine. U tome su se razdoblju mijenjali članovi vijeća, dok je predsjednik vijeća bio ista osoba, koja je predstavljala Grad Zagreb. Poziv i materijale za sjednice prvotno su članovi vijeća dobivali poštom, a potom *e-mail* poštom. Sjednice su se održavale u prostorijama ureda intendantice, a nekoliko ih je održano telefonski. Na svakoj se sjednici usvajao njezin dnevni red i zapisnik prethodne sjednice.

Na većini sjednica dnevni red su zauzimali su programi i planovi rada ili tromjesečni, šestomjesečni, devetomjesečni i godišnji programski i financijski izvještaji o radu. Oni su se uglavnom usvajali jednoglasno i o njima se uglavnom nije diskutiralo. U radu tih sjednica sudjelovali su intendantica, poslovna ravnateljica i rukovoditeljica službe javne nabave te su članovima vijeća obrazlagali plan ili izvještaj.

Članovi vijeća iz kazališta-predstavnici umjetničkih cjelina, ukoliko su nekoliko sjednica za redom inzistirali za rješavanjem određenoga problema, uspjeli su uvjeriti predstavnike vlasnika i osnivača da je on bitan te se nastojao riješiti. Tako je, primjerice, baletna dvorana klimatizirana zahvaljujući upornosti članice vijeća, predstavnice *Baleta*. U raspravama o neumjetničkim pitanjima, osobito onima vezanim uz imenovanje intendantice i izmjene statutarne odredbe, članovi vijeća-predstavnici umjetnika nisu se uspjevali argumentacijom izboriti za prevagu mišljenja i odluka. *Kazališno vijeće* je u tim pitanjima služilo kao tijelo za provođenje političkih odluka u kazalištu.

U HNK djeluju tri programske cjeline – *Drama*, *Opera* i *Balet*, a repertoar mora obuhvaćati domaće i strane naslove, različitih stilova i razdoblja, uvažavajući tradiciju kazališta, te umjetničku vrijednost djela. Na čelu svake programske cjeline je pomoćnik/ica intendantice - ravnatelj/ica *Drame*, ravnatelj/ica *Opere* i ravnatelj/ica *Baleta*, koje na to

¹⁶² Odredba je ukinuta *Izmjenama i dopunama Zakona o kazalištu* u 2013. godini., nakon što su propala čak četiri natječaja za izbor intendantice.

mjesto na mandat od četiri godine, na prijedlog intendant/ice, imenuje *Kazališno vijeće*. Na isti način bira se i pomoćnika/icu intendant/ice – poslovnog ravnatelja/icu, koji organizira i vodi poslovanje kazališta¹⁶³ i zajedno s intendantom/icom podnosi već spominjana izvješća *Kazališnom vijeću*. Napominjemo kako se za pomoćnička mjesta raspisuje javni natječaj, iako je intendant/ica stvarni "izbornik".

Sukladno ugovoru s vlasnicima i osnivačima, a temeljem odluke *Kazališnog vijeća*, sezonski repertoar ima svoj opseg i mora se sastojati od određenog (minimalnog) broja premijera i repriznih izvedaba, određenog (minimalnog) broja ukupnih izvedaba, te određenog (minimalnog) broja gostovanja i sudjelovanja na festivalima. Ustaljeni obrazac, koji se uklapa u financijski (ali ne i kadrovski!) okvir jest da se u sezoni premijerno izvedu četiri dramska, tri operna i tri baletna naslova. Ponekad se rade i zajedničke produkcije dviju ili svih triju umjetničkih grana, a nastoje se, s ciljem smanjenja troškova, ostvariti i koprodukcije.

Colbert (2010: 57) drži da posebna ograničenja kulturnoga sektora određuju način rukovođenja proizvodom. Primjerice, određuje se broj izvedaba određene predstave, nakon kojih se, unatoč uspjehu, skidaju s repertoara. Tako se metoda pretplate, koja nameće da se datumi i mjesta predstave unaprijed odrede, na neki način prisiljava kazališta da odrede trajanje jedne produkcije kako bi se ostavilo mjesta onima koje slijede. Pretplatu se, u zagrebačkom kazalištu, još uvijek gleda kao "sigurnu prodaju", osobito kada se ulaznice za određenu produkciju slabije prodaju. Tako se znalo dogoditi da se predstava održava pred dvjestotinjak pretplatnika i tek pokojega gledatelja, koji je ulaznicu kupio u slobodnoj prodaji, što ukazuje na nedovoljno dobro ustanovljenu metodu pretplate. One su uglavnom koncipirane tako da sadrže određeni broj premijernih, ali i repriznih naslova.

Repriziranje predstava kazalištima bez stalnog ansambla ne odgovara bilo iz umjetničkih razloga (drugi prioriteti) ili financijskoga rizika (treba ponoviti probe, promotivnu kampanju, često s drugim glumcima i, dakle, s različitim proizvodom itd.). Uz to, turneje predstavljaju interesantan način produživanja životnoga ciklusa proizvoda, ali taj oblik distribucije nije uvijek u skladu s misijom poduzeća. (Colbert, 2010: 57)

U HNK, kao primjerice i u *Comédie-Française*, postoji stalan ansambl. Umjetnici igraju različite uloge u skoro svim produkcijama kuće i ugovorima su obvezani isključivo na

¹⁶³ Što obuhvaća: kontrolu troškova, odgovornost za postupke javne nabave sukladno *Zakonu o javnoj nabavi* itd.

rad u kazalištu. Za djelovanje izvan kazališta dužni su tražiti dozvolu intendanta. Stoga je moguće održavati i razmjerno velik broj repriza u sve tri umjetničke grane.

Također, postoji praksa gostovanja u Hrvatskoj i inozemstvu. Broj gostovanja je u posljednjih nekoliko sezona ipak smanjen jer su umanjena i financijska sredstva za turneje. Najčešće se na gostovanja odlazi s "pokretnijim", financijski manje zahtjevnim, dramskim predstavama. No, i prostorni kapaciteti predstavljaju faktor ograničenja gostovanja. Manje pozornice nisu spremne ugostiti velike operne i baletne naslove zbog nemogućnosti postavljanja scenografije i izvođenja produkcije.

Dinamiku cjelokupnog rada kazališta, od radionica – slikarskih, postolarskih i dr., preko krojačnica do računovodstva, pravne službe i marketinga i prodaje do proba određuje repertoar.

5. 2. Analiza *Strateškoga plana kazališta*

Analizom sadržaja izdvojenih poglavlja *Strateškoga plana* tražili smo odgovore na sljedeća pitanja: koliko su njegovi opći i posebni ciljevi u dosluhu sa suvremenim društvenim trendovima, te odgovaraju li na zahtjeve i izazove, koje postavlja hrvatska, ali i europska kulturna politika? Također, s obzirom na smanjenje budžeta za kulturu u državnom proračunu Republike Hrvatske, vrijedi zapitati se jesu li postavljeni ciljevi dostižni i imaju li financijsku i političku podršku? Metoda promatranja sa sudjelovanjem doprinijela je postavljanju kritičkih promišljanja i nadopunila analize.

Javne ustanove i druge pravne osobe, kojima je osnivač Republika Hrvatska, tek su 2012. godine imale obavezu uz prijavu programa javnih potreba u kulturi dostaviti i strateški plan ustanove. *Pravilnikom o izboru i utvrđivanju javnih potreba u kulturi*, međutim, nije bilo određeno što trebaju sadržavati i na što se trebaju oslanjati strateški planovi ustanova u kulturi. S internetskih stranica Ministarstva kulture mogao se skinuti obrazac s osnovnim sadržajem koji bi strateški planovi trebali sadržavati, čime se dala svojevrsna kreativna i poslovna sloboda institucijama.

Prvi *Strateški plan* HNK napravljen je prema idejama i prijedlogu četverogodišnjeg programa i plana rada kazališta tadašnje intendantice i kandidatkinje za još jedan intendantski mandat dr. sc. Ane Lederer. Upravo je u tome razdoblju nastala kriza oko izbora za intendanta/icu kazališta i s obzirom na to da se predstavnici vlasnika i osnivača nisu mogli usuglasiti, nije se znalo tko će biti intendant/ica i kako će se usmjeriti umjetnički i poslovni program kazališta u narednim sezonama. Bez obzira na neizvjesnost, koja je razvidno

politički izazvana, većinski vlasnik i osnivač, sukrivac za nastalo stanje, beskompromisno je tražio trogodišnji strateški plan kazališta, što je označilo vrhunac birokratske apsurdnosti i besmislenosti.

Strukturiranje ciljeva i cjelokupnog sadržaja, izradila je Služba marketinga. *Strateški plan* sastavljen je od nekoliko cjelina: uvodnog dijela, koji govori o pozadini i strategiji, misije, vizije, vrijednosti, analize stanja institucije, općih i posebnih strateških ciljeva, pokazatelja uspješnosti, prijedloga praćenja i evaluacije te *SWOT* analize. Opširan je to dokument, koji govori o općem stanju u kazalištu i oko kazališta, uzimajući u obzir, reprezentirajući i predlažući podjednako umjetničko i poslovno vođenje kazališta, kao i njegovo smještanje u nacionalni i europski kontekst.

Već u prvim rečenicama uvodnoga dijela o pozadini i strategiji navodi se kako je od jednake važnosti predstavljanje nacionalne umjetnosti, ali i igranje široke svjetske literature. Izravno se napominje da je plan promišljen i koncipiran uvažavajući predstojeće krucijalne promjene koje cjelokupnosti prostora i sadržaja hrvatske kulture donosi kontekst punopravnog članstva u Europskoj uniji.

Plan je nastojao barem donekle udjenuti vlastite ciljeve u šture i nedovoljno razrađene ciljeve *Strateškoga plana Ministarstva kulture*. Kao misija navodi se stvaranje umjetnički relevantnih i brojnih predstava, koje će publici pružiti razvijanje senzibiliteta prema kazališnoj umjetnosti, od stimuliranja do izazova, a umjetnicima omogućiti podršku i kvalitetne kreativne mogućnosti razvoja.

Prema Kaiseru (2005.) ne postoji "ispravna" misija, no trebali bi se uzeti u obzir sljedeći parametri: produkt ili usluga, koju institucija pruža, kvaliteta koju želi postići, publika za koju se izvodi program, vrsta repertoara, obrazovanje koje pruža ciljanim skupinama (publici, mladim umjetnicima, djeci...). Iako nije nužno referirati se na sve to, misija mora biti jasna, razumljiva, općenita, a njeni elementi komplementarni. Misija *Strateškoga plana* referira se na gotovo sve navedene parametre - ona jasno ističe da su njen produkt predstave, umjetnički relevantne i brojne, dok je stimulacija i izazov publike, kao i kvalitetan razvoj umjetnika svojevrsni obrazovni cilj. Vrsta publike i repertoara nije specificirana, ali se podrazumijeva iz konteksta nacionalnoga i matičnoga kazališta.

Kao viziju, plan ističe pozicioniranje kazališta u kontekstu suvremene kulture prostora Europske unije, ali s preduvjetom za rješavanje unutarnjih problema. Kroz tako oprezno, ali i realno postavljenu viziju, treba se zapitati koja je uloga vlasnika i osnivača, koji su svojevrsni "naručitelji" izrade *Strateškoga plana*, ali i javnosti, prema kojoj se plan i oblikovao, u ostvarivanju preduvjeta za ostvarenje vizije? U medijima se, nažalost, nije mogao naći nijedan

osvrt na *Strateški plan* kazališta, a predstavnik Ministarstva kulture jednom ga je na sjednici *Kazališnoga vijeća*, nazvao "dobrim".

Plan je ipak pretpostavljao podršku navedenih aktera jer navodi kako će viziju ostvariti:

- snažnijim otvaranjem prema novim teatarskim, izvedbenim trendovima kao i trendovima suvremene umjetnosti općenito
- umjetničkom suradnjom s ansamblima nacionalne kuće, brojnim hrvatskim umjetnicima te autorskim imenima svih generacija
- jačanjem prisutnosti hrvatske umjetnosti i kulture u Europi i svijetu u suradnji s Europskom unijom
- zadržavanjem broja premijera i koprodukcija sa srodnim hrvatskim i stranim teatrima
- zadržavanjem visoke statističke posjećenosti predstava
- jačanjem participacije stanovništva u kulturnom životu kazališta
- predlaganjem rješenja nekih ključnih problema vlasnicima i osnivačima.

U daljnjoj analizi izdvojit ćemo umjetničke sadržaje i koncepte, metode i poslovna rješenja, kojima se kroz opće i posebne ciljeve plan pokušao izboriti za ostvarenje vizije. Kao vrijednosti, nastavno na misiju i *Statut*, plan ističe:

- inovaciju i promjene u smislu podupiranja razvoja kazališnoga djelovanja i koordiniranja i promicanja suradnje s drugim kazalištima, ustanovama, festivalima u zemlji i inozemstvu
- umjetničku raznolikost kroz pripremu, organizaciju i javno izvođenje dramskih, glazbeno-scenskih i drugih scenskih djela
- dostojanstvo, poštovanje i povjerenje, prema poreznim obveznicima, vlasnicima i osnivačima, ispunjavanjem ugovornih obveza te sudjelovanjem i organiziranjem posebnih predstava koje su dio državnoga programa
- podupiranje dostupnosti kazališta različitim socijalnim i dobnim skupinama društva
- proaktivnost i postizanje umjetničkih i poslovnih rezultata
- razvijanje visokih standarda u proizvodnji izvedbi umjetničkih djela
- suvremene oblike poslovanja, što se odnosi na marketinške i komunikacijske aktivnosti.

Istaknute vrijednosti iskazuju visoku svjesnost o statusu kazališta, koje kao matično, najveće nacionalno, umjetnički i administrativno najbrojnije, kao korisnik najviše državne dotacije u kulturi, mora znati ispravno i odgovorno, ali i kreativno raspolagati tim resursima

te stvarati umjetničke i poslovne trendove i standarde, inovativanim i suvremenim promišljenim djelovanjem, dostupno i poticajno za sve društvene slojeve.

Također, plan kao vrijednost utvrđuje i svoju poziciju državnoga kazališta, koja je kako smo u prethodnim poglavljima pokazali, potvrđivana kroz povijest subvencijama, ali i upriličenjima državnih slavlja i obljetnica u prostoru kazališta, što se i nadalje, pravnim aktima, smatra obvezom. Time se nastavlja podređivanje kazališnoga prostora, koji bi trebao služiti umjetničkoj igri, reprezentaciji moći političke elite. Iako smo već potvrdili, iz nalaza Bereson (2002.) i Müllera (2011.) kako velika europska kazališta tijekom povijesti nisu zazirala od ustupanja vlastitog prostora za političke proslave, američke su kulturne institucije, odnosno umjetnički centri, skloniji organiziranju prijama za financijere kazališta – patrone – koji su često i članovi upravnoga odbora. Za njih se jednom ili nekoliko puta godišnje organizira svečanu večer¹⁶⁴ s izvedbom predstave, koncerta ili *showa* uz večeru ili bal¹⁶⁵. Osnovnu razliku ovdje nalazimo u različitom društvenom i političkom razvitku Staroga i Novoga kontinenta.

U hrvatskome kazalištu, stoga, u ključnim dokumentima kazališta, poput *Statuta* i *Strateškoga plana*, nalazimo obvezu ustupanja prostora vlasnicima i osnivačima s političkom osnovom, bez plaćanja ulaznice, naknade za korištenje prostora ili honorara umjetnicima i tehničkom i administrativnom osoblju, dok se u strateškim planovima američkih umjetničkih centara može naći organiziranje posebnih događanja s komercijalnom osnovom, za koje je cijena ulaznica posebno osmišljena i izračunata, a doseže visoku cjenovnu kategoriju. Također, u hrvatskome kazalištu te događaje (uglavnom) ne organizira uprava kazališta, iako se ponekad u sklopu njih izvodi umjetnički program. Valja naglasiti kako cilj tih događanja nije podupiranje kazališne umjetnosti, dok su američki kulturni i umjetnički centri organizatori posebnih događanja s ciljem povećanja vidljivosti institucije i prikupljanja sponzorskih i donacijskih sredstava.

Daljnje poglavlje *Strateškoga plana* odnosi se na analizu unutarnjega i vanjskoga konteksta institucije. Ustvrdjuje se kako se tijekom posljednjih godina obnovio kazališni *mainstream* profil i utvrdila pozicija središnje nacionalne kuće posebno oblikovanim ciljevima u sve tri umjetničke grane, od estetski drugačijih reinterpetacija klasika, premijernim izvođenjem djela koja do sada nikada nisu postavljana, postavljanjem djela suvremenih autora, realiziranjem koprodukcija i uspostavljanjem suradnje s hrvatskim i

¹⁶⁴ Eng. *gala night*.

¹⁶⁵ Svrha je prikupljanje donacija i sponzorstava, odnosno *fundraising*.

inozemnim kazalištima, festivalima i kulturnim institucijama, uspostavljanjem kazališne scene kao mjesta susreta i afirmacije vlastitih ansambala, ali i gostujućih umjetnika do osnaživanja reputacije kazališta u inozemstvu, i to poticanjem interesa inozemnih kritičara i publike za njegovu produkciju. Nakon opširnije evaluacije umjetničkih grana, slijedi evaluacija poslovanja, u kojoj se nabrajaju investicijski radovi te marketinške i komunikacijske inovacije, od kojih nam je, zbog analize, vrijedno istaknuti kako se intenzivno radilo na osuvremenjivanju prodaje ulaznica – uvođenjem cjelodnevnog rada blagajne i *online* prodaje, ranijom objavom rasporeda izvedbi i prodajom pretplatničkih ulaznica te je u svrhu jačanja komunikacije s publikom učinjen jedan od važnijih pothvata – osnivanje infocentra kazališta.

U tim se projektima očituje svjesnost o nužnosti približavanja publici i otvaranja modernim tehnologijama i komunikacijama kako bi se povećala prodaja ulaznica i posjećenost kazališta, čime HNK donekle dostiže razinu europskih nacionalnih kazališta.

S istom svrhom informatizirala se prodaja ulaznica, uvela se prodaja nekoliko vrsta darovnih bonova, osmislilo se nekoliko novih pretplata za ciljanu publiku¹⁶⁶, izradila se nova dvojezična *web* stranica s virtualnom šetnjom kroz prostore kazališta, kao i mobilna *web* stranica, koju se putem *QR* koda može skinuti na zaslon pametnog telefona ili *tablet* uređaja, otvoreni su i profili na društvenim mrežama *Facebook* i *Twitter*, osmišljavane su medijske kampanje uz snimanje oglasnih radio i TV spotova, a u obljetničkoj, 150. godini kazališta otvorena je i suvenirnica kazališta, kao zaseban marketinško-komunikacijski projekt. Unatoč nedovoljnom broju zaposlenih u Službi marketinga, uspjelo se postići neke od marketinških ciljeva i dosega suvremenih komunikacija.

Također, u ovome je dijelu nabrojen respektabilan broj dobivenih nagrada kao pokazatelj uspješnosti.

¹⁶⁶ Kao što su *Obiteljski petak* i *Pretplata galerija*.

6. SUVREMENA PUBLIKA, UMJETNICI I UPRAVA

6. 1. Kazališna publika - analiza istraživačkih rezultata

6. 1. 1. Kazalište kao društveni *locus* i *platea*¹⁶⁷

Analiza empirijskih pokazatelja o procjeni redovitosti i učestalosti posjećivanja kazališta, kao i procjeni o utjecaju cijene ulaznice te ocjenama ispitanika o kvaliteti cjelokupnoga repertoara i pojedinačnih umjetničkih grana izuzetno je bitna kako bi se mogla razjasniti uzajamnost društvenih odnosa između publike i kulturne institucije, odnosno njenoga proizvoda - umjetničkoga sadržaja - kazališne produkcije. Kao indikatore odnosa publike prema upravi i umjetnicima analizirali smo njihovu upoznatost s imenom intendantice, ali i mišljenje o najboljem umjetniku i umjetnici HNK.

Neka ćemo pitanja analizirati komparativno za skupinu nepretplatnika, koji su ispitivani početkom sezone 2011./2012. i pretplatnika, ispitanih u sezoni 2007./2008., kako bi se mogla usporediti dinamika odnosa publike (diferencirane u te podskupine) prema kazalištu.

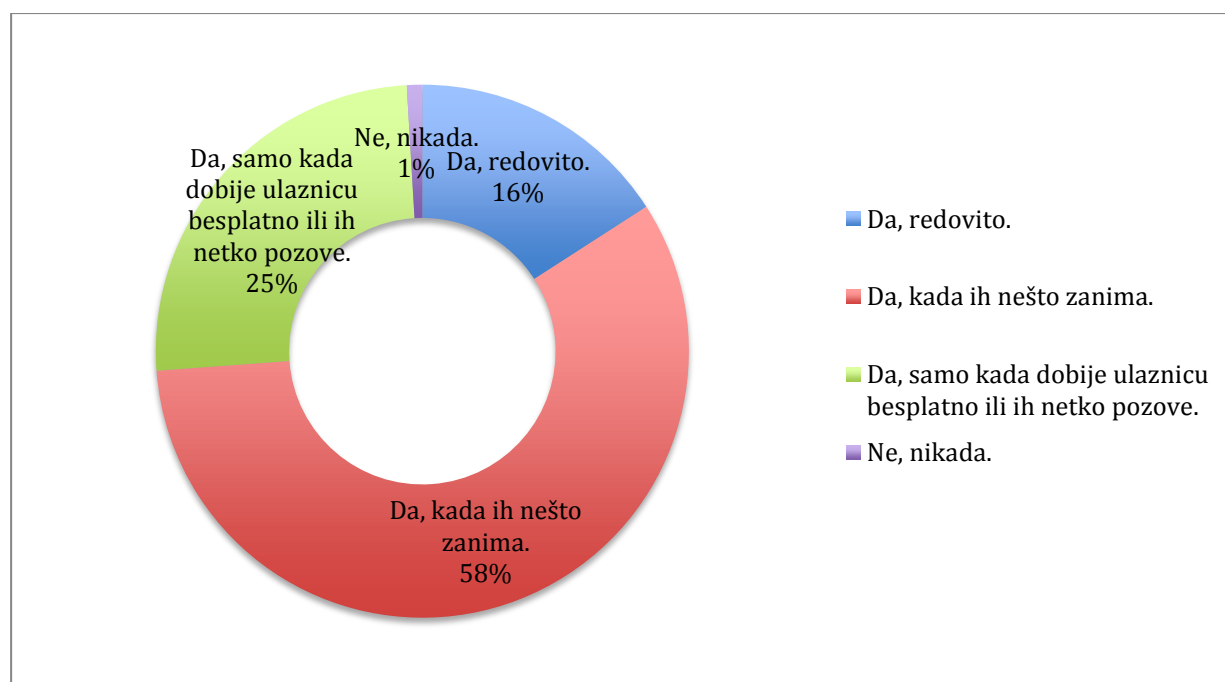
Više od polovice ispitanika (57,9 %) iz istraživanja u sezoni 2011./2012. redovito posjećuje kazalište, a gotovo četvrtina (25,2 %) posjećuje ga tek ako ih je netko pozvao ili ako ulaznicu uspije dobiti besplatno, dok 15,9 % ispitanika posjećuje kazalište kada ih nešto zanima.

¹⁶⁷ Koncepte *locus* i *platea* razradio je Robert Weimann kako bi razjasnio autoritarni status izvedbe u ranonovovjekovnoj Engleskoj, odnosno geografiju scene i odnos glumaca i publike. *Locus* kod Weimanna označava mjesto na pozornici, koje je najudaljenije od gledališta, a reprezentira stabilne, simboličke lokacije – samokoherentne u spacijalnom smislu. Kraljevi i ostala dramska lica visokoga socijalnog statusa nalaze se (i igraju) na tom mjestu. *Locus* ih fizički, ali i simbolički drži udaljenima od publike te onemogućava razmjenu između glumaca i publike što vodi k dubljoj dramskoj izolaciji. *Platea* je mjesto najbliže gledalištu, na kojemu igraju lica nižega socijalnog statusa (lude, klauni, sluge i dr.), koji su u teatralnom smislu privilegirani jer imaju jači odnos s publikom. (Lin, 2006: 284) Mi ovdje "okrećemo" svjetlo s pozornice na gledalište te pod konceptima *locus* i *platea* podrazumijevamo prostor kazališta namijenjen publici i njihovim (pr)ocjenama bliskosti (zadovoljstva) ili udaljenosti (nezadovoljstva) od toga prostora, kazališne produkcije i umjetnika.

Tablica 4. Posjećivanje kazališta (sezona 2011./2012.)

Posjećivanje kazališta	f	%
da, kada ih nešto zanima	17	15,9
da, redovito	62	57,9
da, samo kada dobiju ulaznicu besplatno ili ih netko pozove	27	25,2
ne, nikada	1	0,9
UKUPNO	107	100

as=2,89 sd=0,66



Graf 1. Posjećivanje kazališta (sezona 2011./2012.)

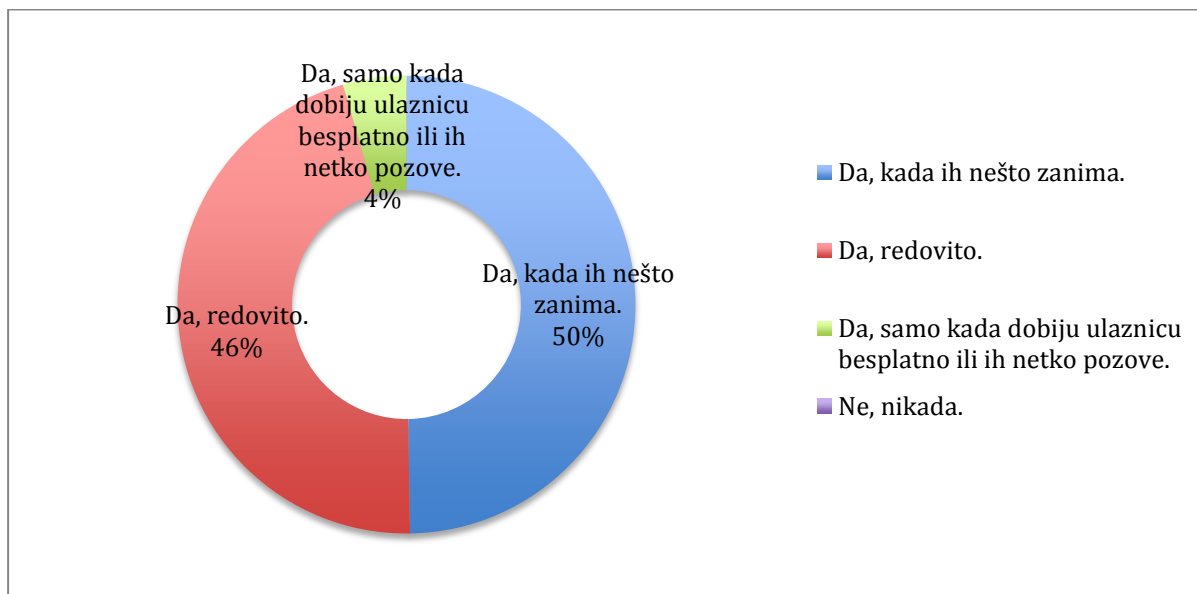
U analizi pretplatnika istraživanih u sezoni 2007./2008. distribuirala se gotovo podjednako odgovor o redovnom posjećivanju (45,8 %) i kada ih nešto zanima (49,8 %), dok

vrlo mali dio (4,5 %) odlazi u kazalište tek po pozivu ili primitku besplatne ulaznice. Takva je distribucija očekivana s obzirom da se radi o ispitanicima koji kupuju kazališnu pretplatu.

Tablica 5. Posjećivanje kazališta (sezona 2007./2008.)

Posjećivanje kazališta	f	%
da, kada ih nešto zanima	100	49,8
da, redovito	92	45,8
da, samo kada dobiju ulaznicu besplatno ili ih netko pozove	9	4,5
ne, nikada	0	0,0
UKUPNO	201	100

as=3,41 sd=0,57



Graf 2. Posjećivanje kazališta (sezona 2007./2008.)

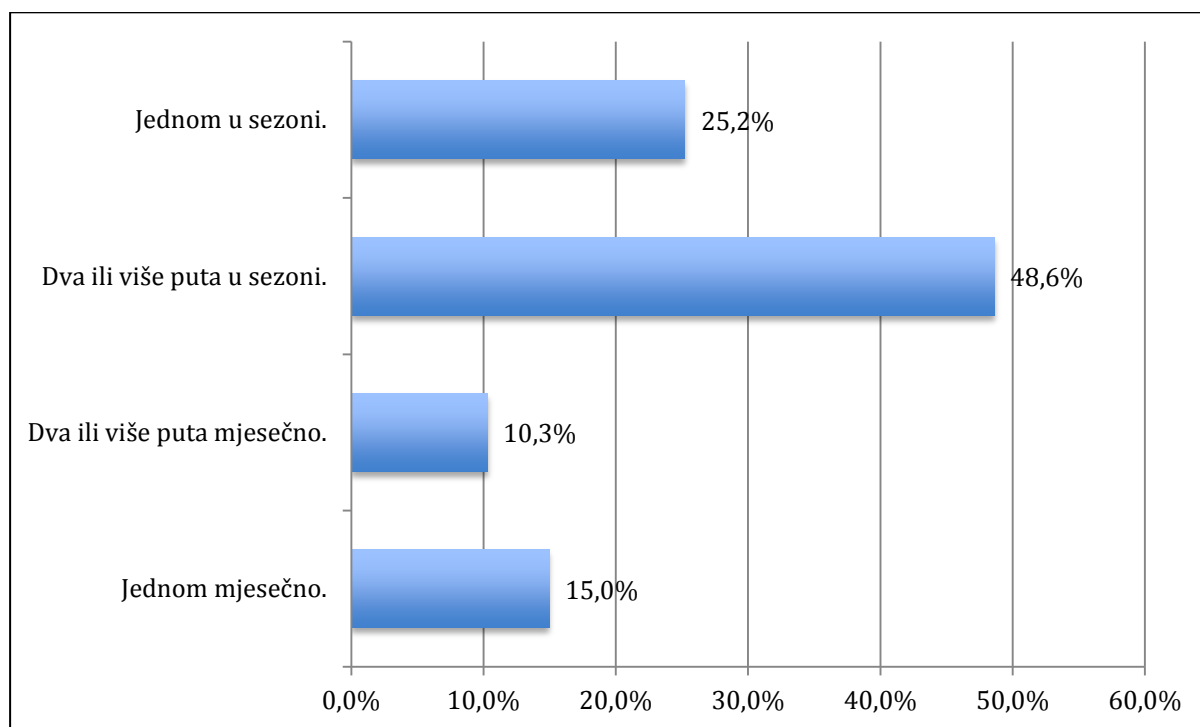
Prema istraživanju iz sezone 2011./2012. gotovo polovica ispitanika (48,6 %) posjećuje kazalište dva ili više puta u sezoni, a nešto manje od četvrtine (25,2 %) ga posjeti samo jednom. 15,0 % ispitanika u kazalištu je jednom mjesečno, a njih 10,3 % dva ili više

puta mjesečno. Te je rezultate zanimljivo postaviti u širi kontekst: prema kazališnim godišnjim izvještajima ukupan broj posjetitelja iznosio je u posljednjim sezonama između 110 000 i 120 000 posjetitelja u sezoni (uključujući gostovanja). Ipak, treba naglasiti kako se ukupan broj posjetitelja računa prema broju izdanih ulaznica, koji obuhvaća sve iskorištene ulaznice. U iskorištene ulaznice zbrajaju se i one podijeljene. Ulaznice se dijele za premijerne izvedbe (osim ulaznica za mjesta na balkonu, što je pokazatelj segregacije publike), a prema potrebi državnoga protokola i novinara i za reprizne. Također, manji broj ulaznica podijeli se u nagradnim igrama te različitim socijalno ugroženim skupinama, primjerice lječenim alkoholičarima, umirovljenim zaposlenicima HNK i sl. U slučaju velikog broja praznih mjesta u parteru i ložama, publici koja je kupila ulaznice za mjesta na balkonu, omogućava se korištenje tih nepopunjenih mjesta. U posljednjih nekoliko godina, ulaznice za izvedbe naslova za koje se pretpostavljalo da se neće moći sva mjesta prodati po redovnim cijenama, prodavale su se na *web* portalima za grupnu kupovinu po cijeni nižoj do 50 %. Pitanje koje se nameće za daljnje istraživanje jest zašto još i danas, kada grad Zagreb s okolicom broji gotovo milijun stanovnika, auditorij nacionalnoga kazališta od 695 mjesta ponekad zjapi prazan? Odgovor se možda skriva i u odabiru repertoara, koji u okvirima ovoga rada nije mogao biti analiziran.

Tablica 6. Učestalost posjećivanja kazališta (sezona 2011./2012.)

Učestalost posjećivanja kazališta	f	%
jednom mjesečno	16	15,0
dva ili više puta mjesečno	11	10,3
dva ili više puta u sezoni	52	48,6
jednom u sezoni	27	25,2
b.o.	1	0,9
UKUPNO	107	100

as=2,78 sd=1,16



Graf 3. Učestalost posjećivanja kazališta (sezona 2011./2012.)

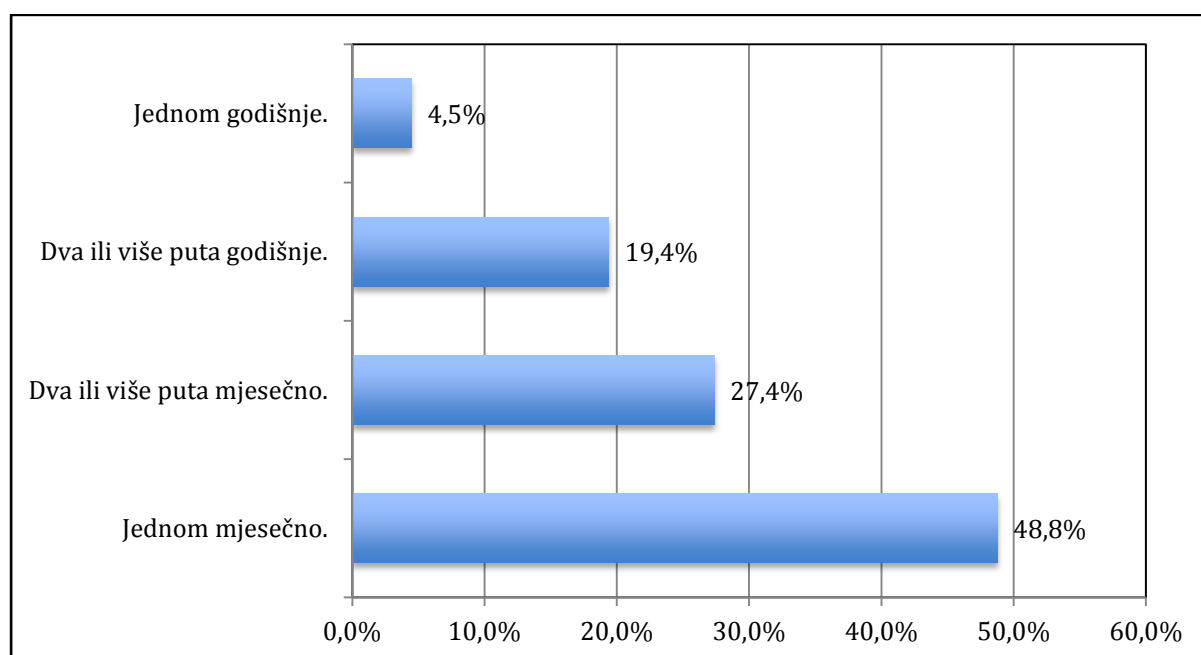
Analiza istraživanja iz sezone 2007./2008. pokazuje sljedeće: gotovo polovica pretplatnika (48,8 %) posjećuje kazalište jednom mjesečno, a nešto manje od trećine (27,4 %) u posjetu je kazalištu dva ili više puta mjesečno. Ipak, s obzirom na status pretplatnika, distribucija odgovora za dva ili više puta godišnje u iznosu od 19,4 % čini se visokom, dok 4,5 % pretplatnika koristi svoje pretplatničke ulaznice samo jednom godišnje. Iz promatranja sa sudjelovanjem poznato nam je kako određeni pretplatnici kupuju čak dvije ili tri različite pretplate. Također, neki od pretplatnika kupuju pretplatu kako bi mogli redovito voditi djecu ili unuke na izvedbe HNK.

Tablica 7. Učestalost posjećivanja kazališta (sezona 2007./2008.)

Učestalost posjećivanja kazališta	f	%
jednom mjesečno	98	48,8

dva ili više puta mjesečno	55	27,4
dva ili više puta godišnje	39	19,4
jednom godišnje	9	4,5
UKUPNO	201	100

as=2,99 sd=0,80



Graf 4. Učestalost posjećivanja kazališta (sezona 2007./2008.)

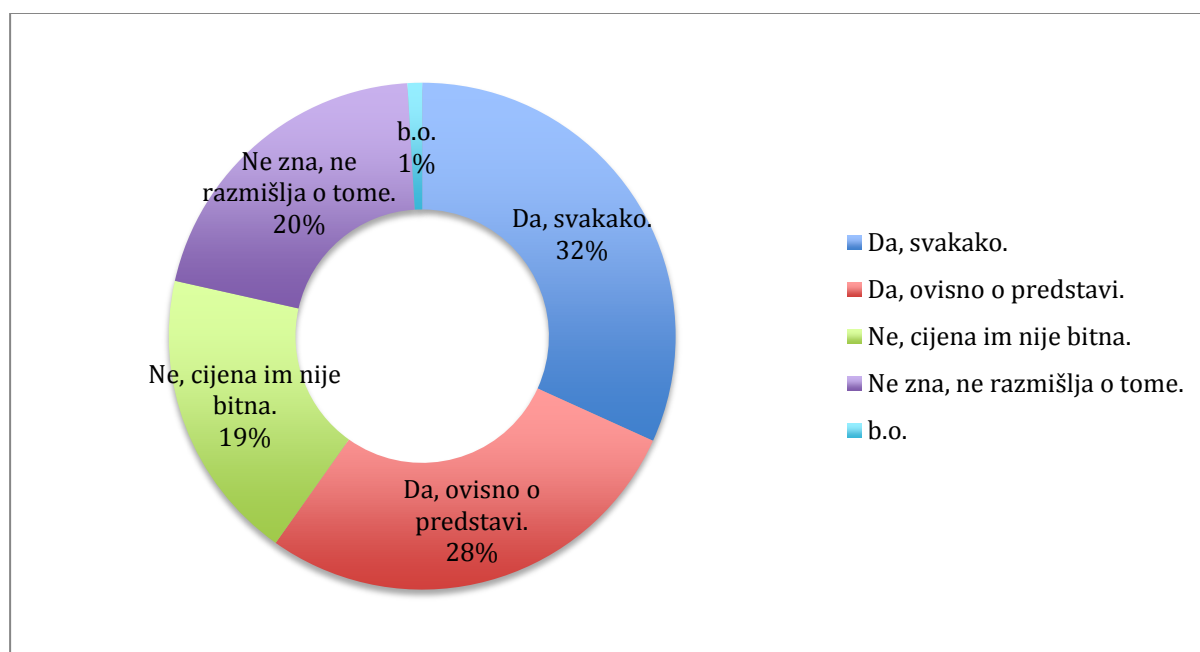
Zanimalo nas je, također, utječe li cijena ulaznice na broj odlazaka ispitanika u kazalište, a distribuciju karakterizira raspršenost: 31,8 % ispitanika iz istraživanja u sezoni 2011./2012. izjasnilo se kako je cijena ulaznice presudna za broj odlazaka u kazalište, njih 28,0 % će procijeniti broj odlazaka ovisno o predstavi, a čak 20,6 % ne zna ili ne razmišlja o cijeni ulaznice, dok za njih 18,7 % cijena nije presudna.

Zanimljivo je sagledati ove rezultate u kontekstu oslabljene platežne moći građana. HNK daje popuste na cijene ulaznica grupama, tvrtkama, studentima, umirovljenicima, invalidima i sl., pa možemo procijeniti da su ulaznice dostupne društvenoj skupini koja posjećivanje kazališta drži ulaganjem u kulturni kapital, iako ne posjeduje značajniji ekonomski kapital.

Tablica 8. Utjecaj cijene ulaznice na broj odlazaka u kazalište (sezona 2011./2012.)

Utjecaj cijene ulaznice na broj odlazaka u kazalište	f	%
da, svakako	34	31,8
da, ovisno o predstavi	30	28,0
ne, cijena im nije bitna	20	18,7
ne zna, ne razmišlja o tome	22	20,6
b.o.	1	0,9
UKUPNO	107	100

as=2,70 sd=1,13



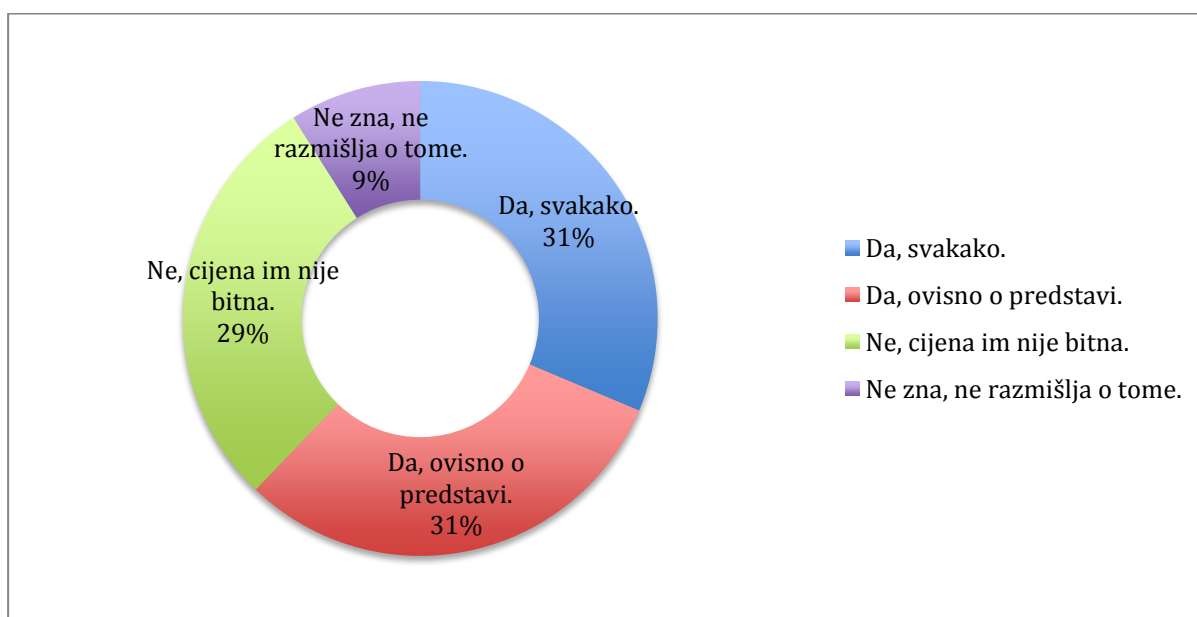
Graf 5. Utjecaj cijene ulaznice na broj odlazaka u kazalište (sezona 2011./2012)

Gotovo jednako pitanje postavljeno je i pretplatnicima, podrazumijevajući cijenu pretplatničkih ulaznica, koje su u prosjeku oko 30 % jeftinije od pojedinačnih ulaznica. Analiza je pri distribuciji pokazala gotovo jednaku raspršenost: 31,3 % ispitanika procjenilo je kako je cijena ulaznica presudna za broj dolazaka u kazalište, njih 30,8 % ih smatra da to ovisi o predstavi, a za čak 28,9 % ispitanika cijena nije bitna. Manji broj (9,0 %) ispitanika ne razmišlja o cijeni.

Tablica 9. Utjecaj cijene ulaznice na broj odlazaka u kazalište (sezona 2007./2008.)

Utjecaj cijene ulaznice/pretplata na broj odlazaka u kazalište	f	%
da, svakako	63	31,3
da, ovisno o predstavi	62	30,8
ne, cijena im nije bitna	58	28,9
ne zna, ne razmišlja o tome	18	9,0
UKUPNO	201	100

as=2,85 sd=0,97



Graf 6. Utjecaj cijene ulaznice na broj odlazaka u kazalište (sezona 2007./2008.)

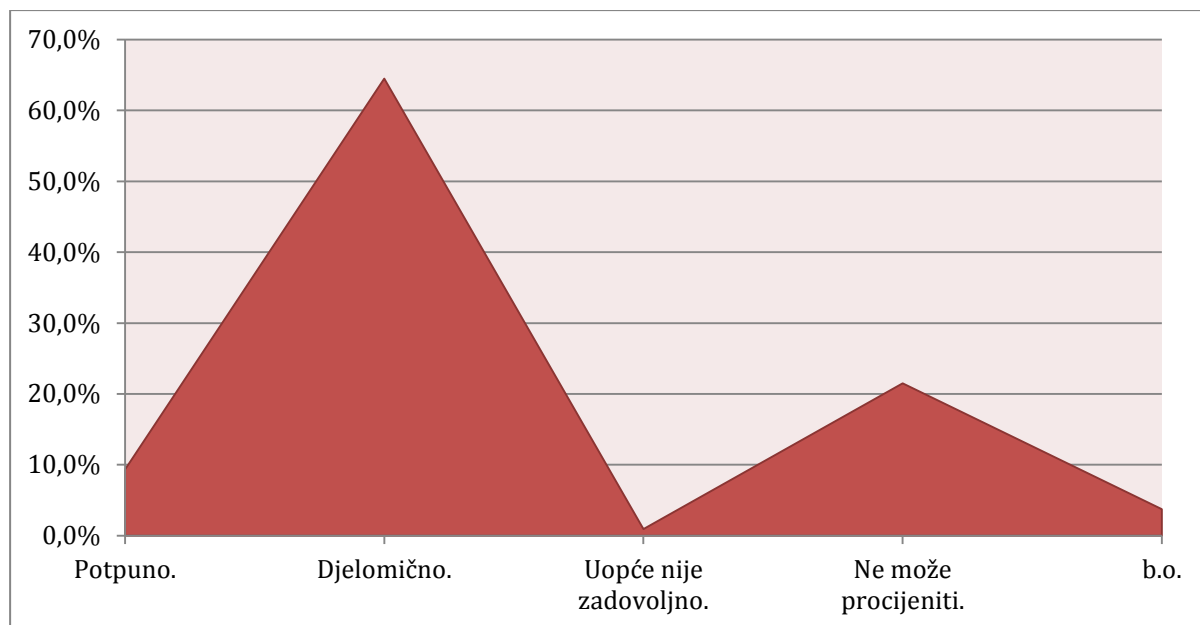
Kao indikatore odnosa publike prema kazališnoj produkciji analizirali smo zadovoljstvo ispitanika repertoarom u cijelosti, zasebnim umjetničkim granama – dramom, operom i baletom te koncertima. Koncerti nisu posljednjih sezona bili često na repertoaru, no uvođenje ciklusa koncerata u repertoar pokazalo se uspješnim. Jednom mjesečno izvodili su se koncerti u *foyeru* pod nazivom *Nedjeljna matineja uz kavu*. Izvedbe su počinjale u 11h, a publici je besplatno dijeljena kava i kolač. Publika je za ciklus pokazala značajan interes, pa je uvedena i pretplata. U sezoni su se brojevi izvedbi između tri umjetničke grane nastojali ravnomjerno rasporediti.

Više od polovice ispitanika (64,5 %) u sezoni 2011./2012. izjasnilo se da je djelomično zadovoljno repertoarom u cijelosti, dok čak njih 21,5 % odgovara kako ne može procijeniti, 9,3 % ispitanika je potpuno zadovoljno, a tek 0,9 % uopće nije zadovoljno. 3,7% ispitanih nije moglo ili htjelo dati odgovor na ovo pitanje.

Tablica 10. Zadovoljstvo kazališnim repertoarom u cijelosti (sezona 2011./2012.)

Zadovoljstvo kazališnim repertoarom	f	%
potpuno	10	9,3
djelomično	69	64,5
uopće nije zadovoljno	1	0,9
ne može procijeniti	23	21,5
b.o.	4	3,7
UKUPNO	107	100

as=2,61 sd=0,95



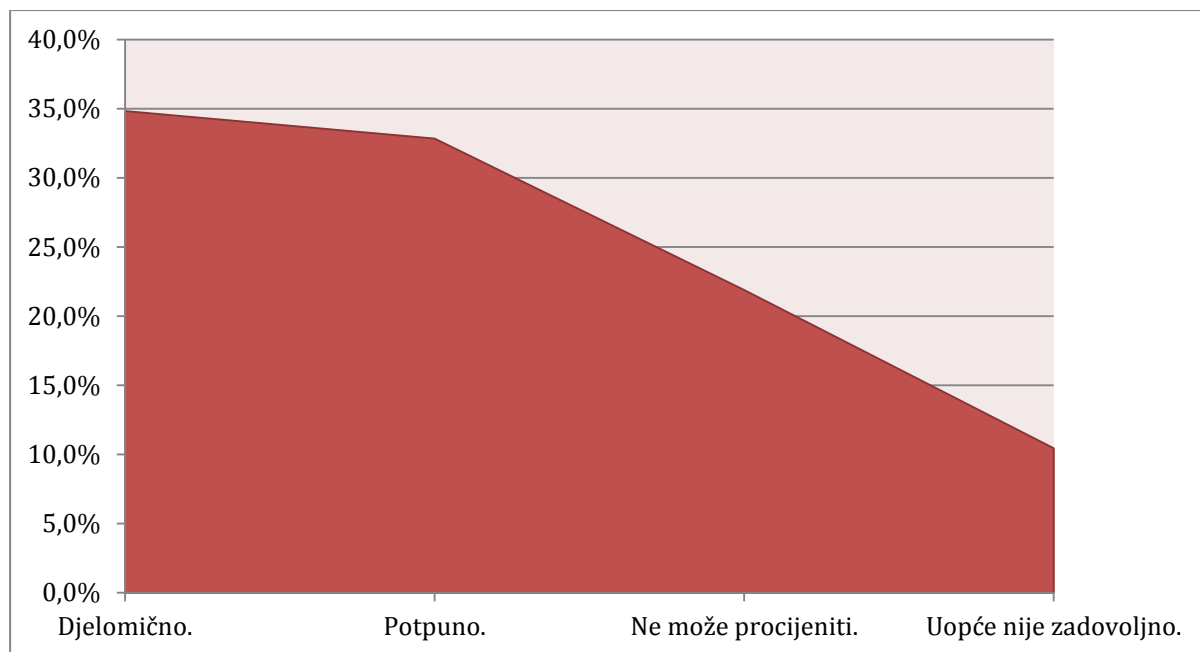
Graf 7. Zadovoljstvo kazališnim repertoarom u cijelosti (sezona 2011./2012.)

Isto nas je zanimalo i u istraživanju pretplatnika. U toj su skupini distributivne vrijednosti djelomičnog (34,8 %) i potpunog (32,8 %) zadovoljstva neznatno različite, a kao i u skupini nepretplatnika, znatno je visoka i vrijednosno identična (21,9 %) skupina onih koji ne mogu procijeniti. Također, među pretplatnicima je povećan broj nezadovoljnih (10,4 %).

Tablica 11. Zadovoljstvo kazališnim repertoarom u cijelosti (sezona 2007./2008.)

Zadovoljstvo kazališnim repertoarom	f	%
djelomično	70	34,8
potpuno	66	32,8
ne može procijeniti	44	21,9
uopće nije zadovoljno	21	10,4
UKUPNO	201	100

as=2,79 sd=1,12



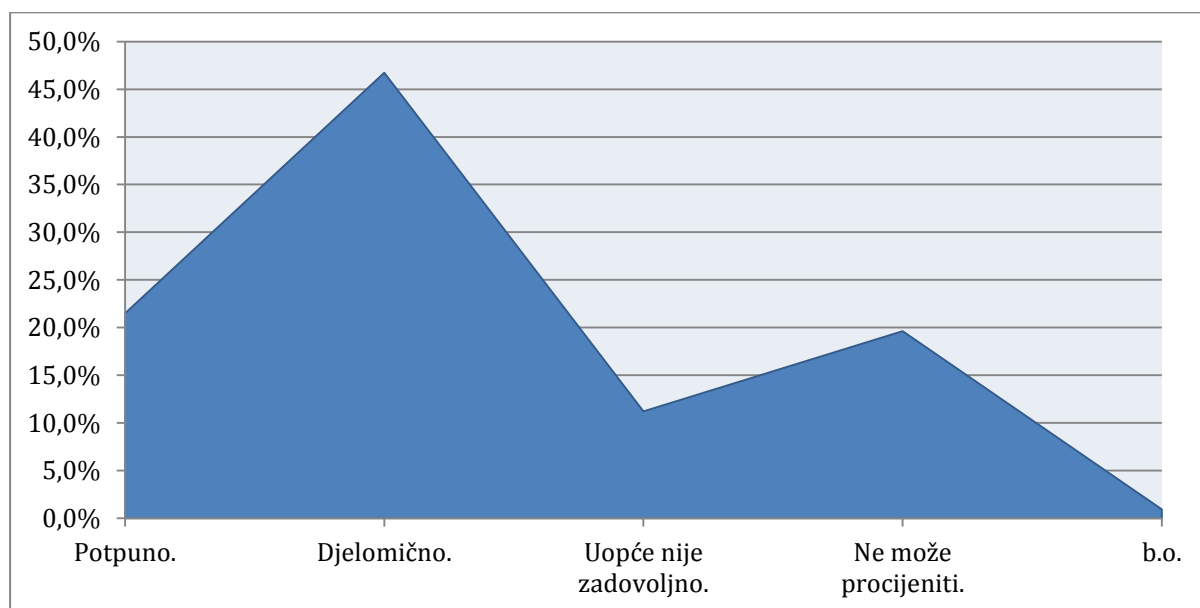
Graf 8. Zadovoljstvo kazališnim repertoarom u cijelosti (sezona 2007./2008.)

Nešto manje od polovice (46,7 %) ispitanih u sezoni 2011./2012. djelomično je zadovoljno dramskim repertoarom. 21,5 % potpuno je zadovoljno, 11,2 % ih uopće nije zadovoljno, a i dalje je visok broj onih (19,6 %) koji ne mogu procijeniti.

Tablica 12. Zadovoljstvo dramskim repertoarom (sezona 2011./2012.)

Zadovoljstvo dramskim repertoarom	f	%
potpuno	23	21,5
djelomično	50	46,7
uopće nije zadovoljno	12	11,2
ne može procijeniti	21	19,6
b.o.	1	0,9
UKUPNO	107	100

as=2,69 sd=1,03



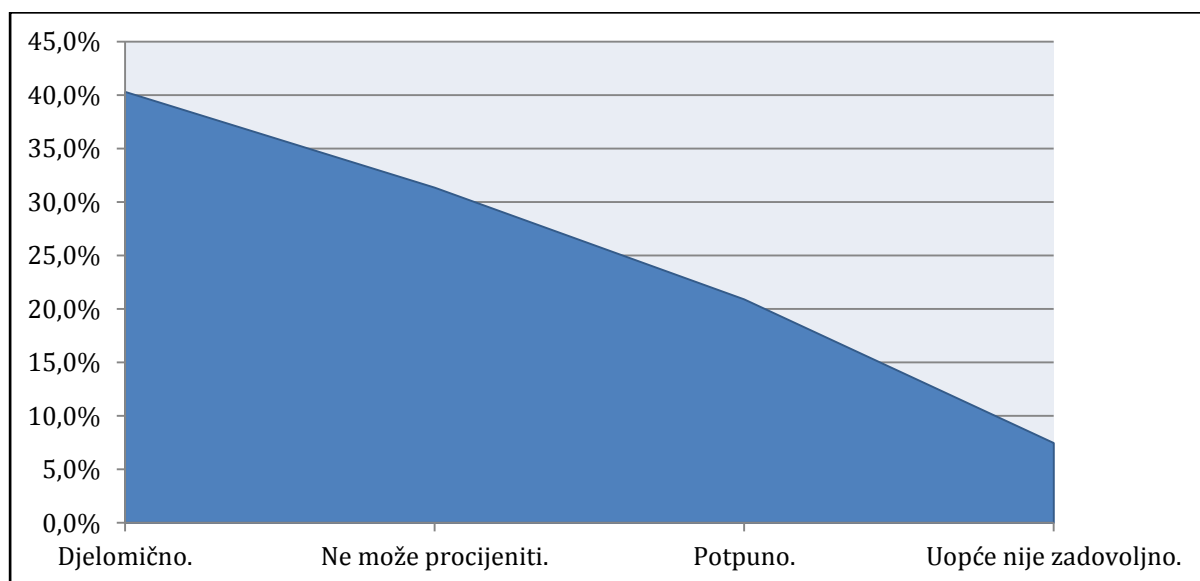
Graf 9. Zadovoljstvo dramskim repertoarom (sezona 2011./2012.)

S druge strane, pretplatnici u sezoni 2007./2008. izjasnili su se u gotovo istim vrijednostima pri ocjeni djelomično (40,3 %) i potpuno (20,9 %), no ovu analizu karakterizira iznimno visoka vrijednost onih koji ne mogu procijeniti (31,3 %), dok ih 7,5 % uopće nije zadovoljno.

Tablica 13. Zadovoljstvo dramskim repertoarom (sezona 2007./2008.)

Zadovoljstvo dramskim repertoarom	f	%
djelomično	81	40,3
ne može procijeniti	63	31,3
potpuno	42	20,9
uopće nije zadovoljno	15	7,5
UKUPNO	201	100

as=2,51 sd=1,14



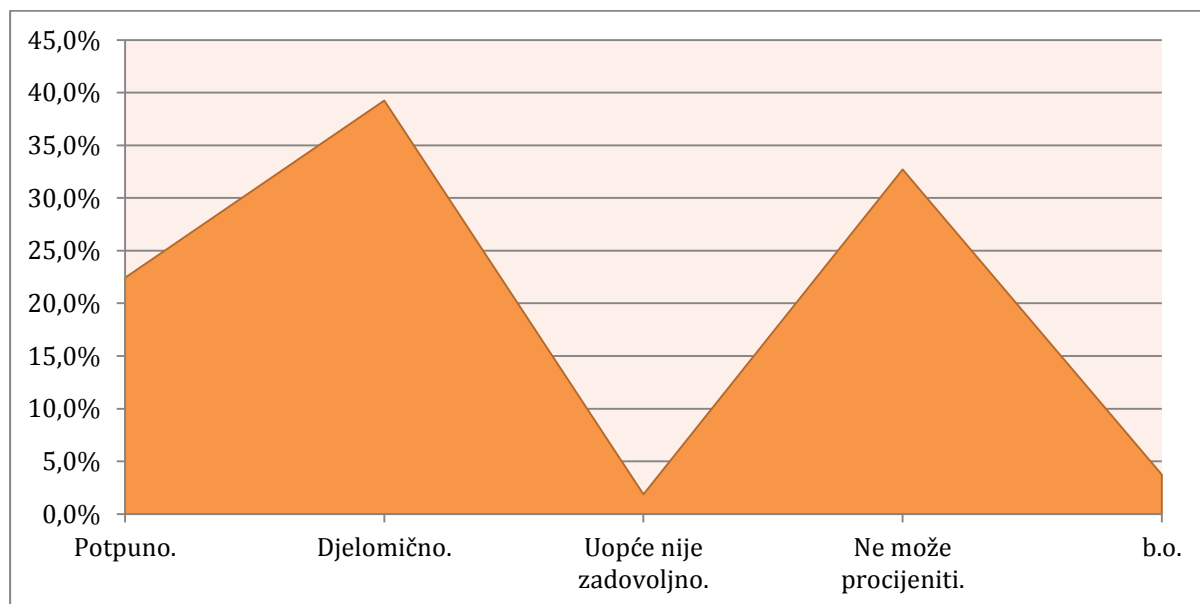
Graf 10. Zadovoljstvo dramskim repertoarom (sezona 2007./2008.)

Pri ocjenjivanju zadovoljstva opernim repertoarom ispitanici iz sezone 2011./2012. također u visokom broju iskazuju kako ne mogu procijeniti zadovoljstvo (32,7 %). Nešto više od trećine je djelomično zadovoljno (39,3 %), a potpuno je zadovoljno 22,4 %. 3,7 % ispitanih nije odgovorilo na ovo pitanje, a tek 1,9 % uopće nije zadovoljno izvedbama i naslovima opera.

Tablica 14. Zadovoljstvo opernim repertoarom (sezona 2011./2012.)

Zadovoljstvo opernim repertoarom	f	%
potpuno	24	22,4
djelomično	42	39,3
uopće nije zadovoljno	2	1,9
ne može procijeniti	35	32,7
b.o.	4	3,7
UKUPNO	107	100

as=2,49 sd=1,19



Graf 11. Zadovoljstvo opernim repertoarom (sezona 2011./2012.)

Također, visok postotak pretplatnika (30,8 %) u sezoni 2007./2008. nije mogao procijeniti zadovoljstvo opernim repertoarom. Ipak, više od trećine (39,8 %) ih je potpuno zadovoljno, a manje od trećine (27,4 %) djelomično je zadovoljno. Tek 2,0 % ih uopće nije zadovoljno.

Tablica 15. Zadovoljstvo opernim repertoarom (sezona 2007./2008.)

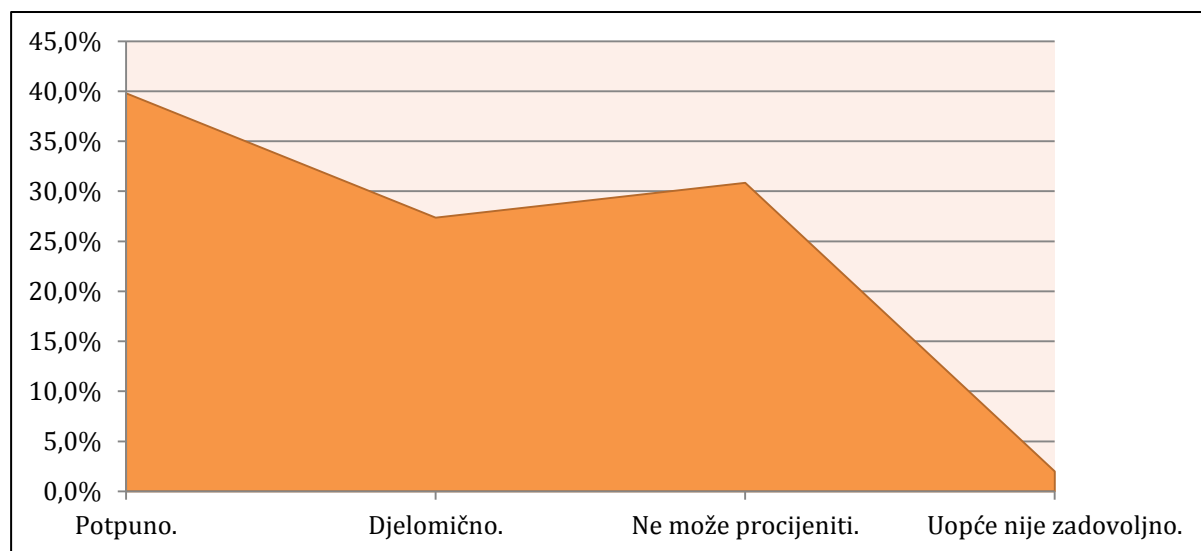
Zadovoljstvo opernim repertoarom	f	%
potpuno	80	39,8
djelomično	55	27,4
ne može procijeniti	62	30,8
uopće nije zadovoljno	4	2,0

UKUPNO

201

100

as=2,76 sd=1,2



Graf 12. Zadovoljstvo opernim repertoarom (sezona 2007./2008.)

Baletnim je repertoarom više od trećine ispitanih u sezoni 2011./2012. djelomično zadovoljno (38,3 %), a sličnu distributivnu vrijednost daju i oni potpuno zadovoljni (32,7 %). I ovdje se ističe visoka vrijednost onih koji ne mogu procijeniti (26,2 %) i niska onih koji uopće nisu zadovoljni (2,8 %).

Tablica 16. Zadovoljstvo baletnim repertoarom (sezona 2011./2012.)

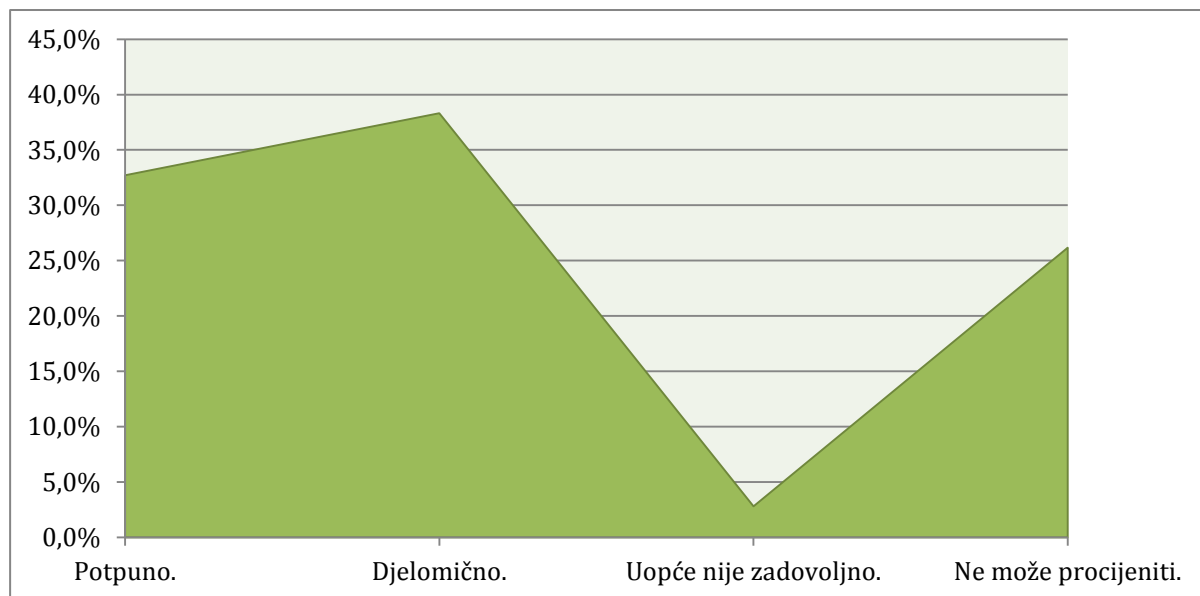
Zadovoljstvo baletnim repertoarom	f	%
potpuno	35	32,7
djelomično	41	38,3
uopće nije zadovoljno	3	2,8
ne može procijeniti	28	26,2

UKUPNO

107

100

as=2,78 sd=1,17



Graf. 13. Zadovoljstvo baletnim repertoarom (sezona 2011./2012.)

Gotovo polovica pretplatnika (47,3 %) u istraživanju 2007./2008. potpuno je zadovoljna baletnim repertoarom. 28,9 % ih je djelomično zadovoljno, 21,4 % ne može procijeniti, a samo 2,5 % uopće nije zadovoljno.

Tablica 17. Zadovoljstvo baletnim repertoarom (sezona 2007./2008.)

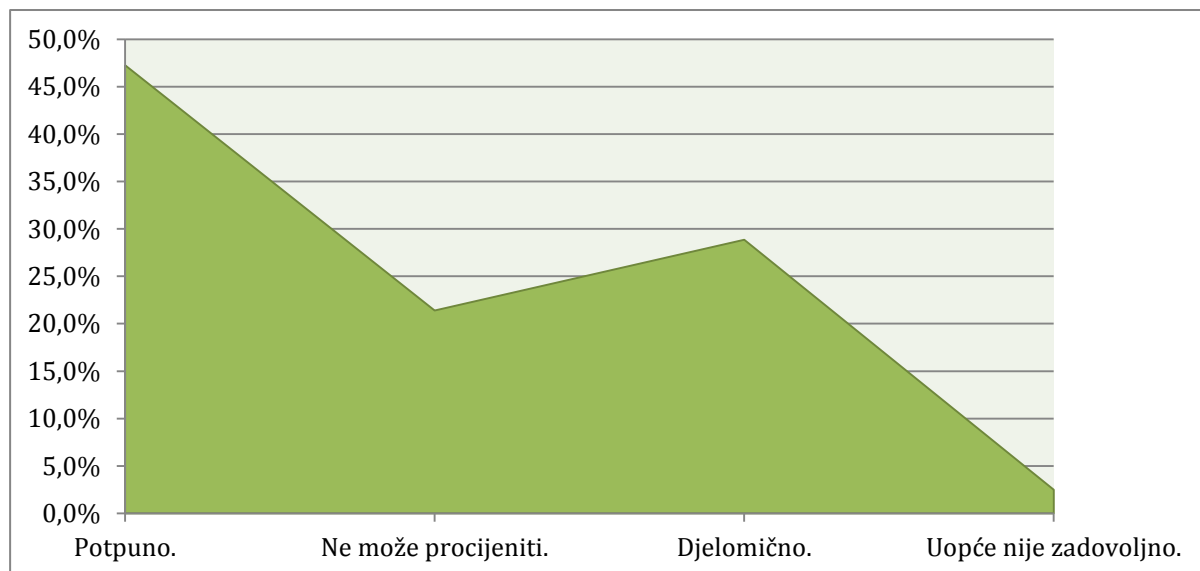
Zadovoljstvo baletnim repertoarom	f	%
potpuno	95	47,3
ne može procijeniti	43	21,4
djelomično	58	28,9
uopće nije zadovoljno	5	2,5

UKUPNO

201

100

as=3,02 sd=1,16



Graf 14. Zadovoljstvo baletnim repertoarom (sezona 2007./2008.)

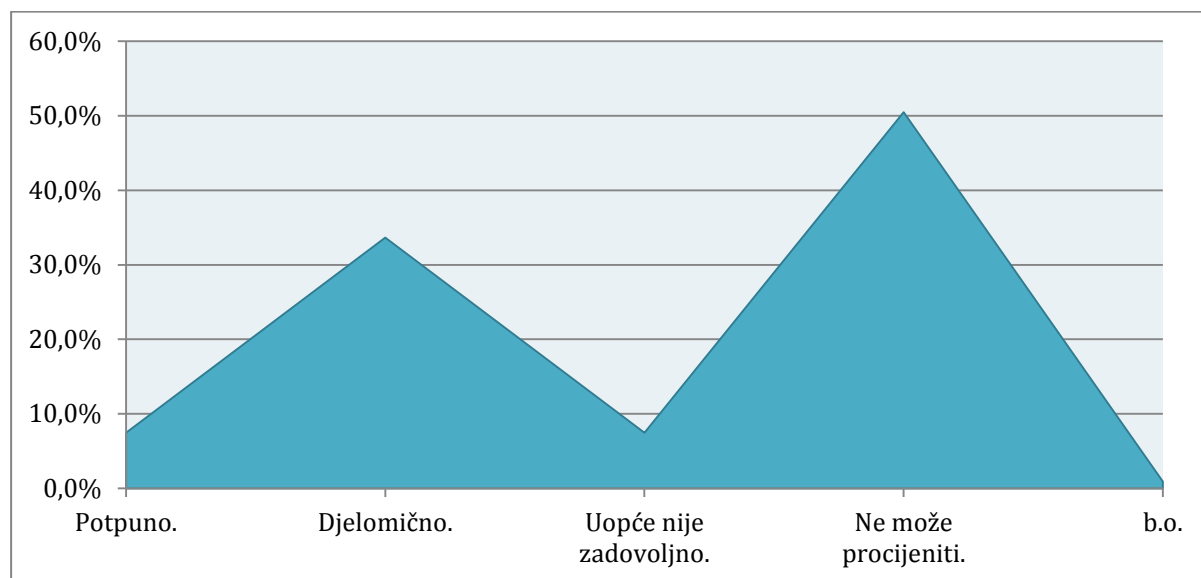
Analizirali smo nadalje ispitanikove ocjene zadovoljstva koncertima. Čak polovica ispitanih (50,5 %) u sezoni 2011./2012. odgovorila je kako ne može procijeniti zadovoljstvo. Trećina (33,6 %) je djelomično zadovoljna, dok istu distributivnu vrijednost (7,5 %) iskazuju potpuno zadovoljni i potpuno nezadovoljni.

Tablica 18. Zadovoljstvo koncertima (sezona 2011./2012.)

Zadovoljstvo koncertima	f	%
potpuno	8	7,5
djelomično	36	33,6
uopće nije zadovoljno	8	7,5
ne može procijeniti	54	50,5

b.o.	1	0,9
UKUPNO	107	100

as=1,98 sd=1,08



Graf 15. Ocjena o zadovoljstvu koncertima (sezona 2011./2012.)

Više od polovice ispitanih (52,2 %) pretplatnika ne može procijeniti zadovoljstvo koncertima. Potpuno zadovoljno ih je 23,9 %, 19,9 % je djelomično zadovoljno, a 4,0 % iskazalo je nezadovoljnu ocjenu.

Tablica 19. Ocjena o zadovoljstvu koncertima (sezona 2007./2008.)

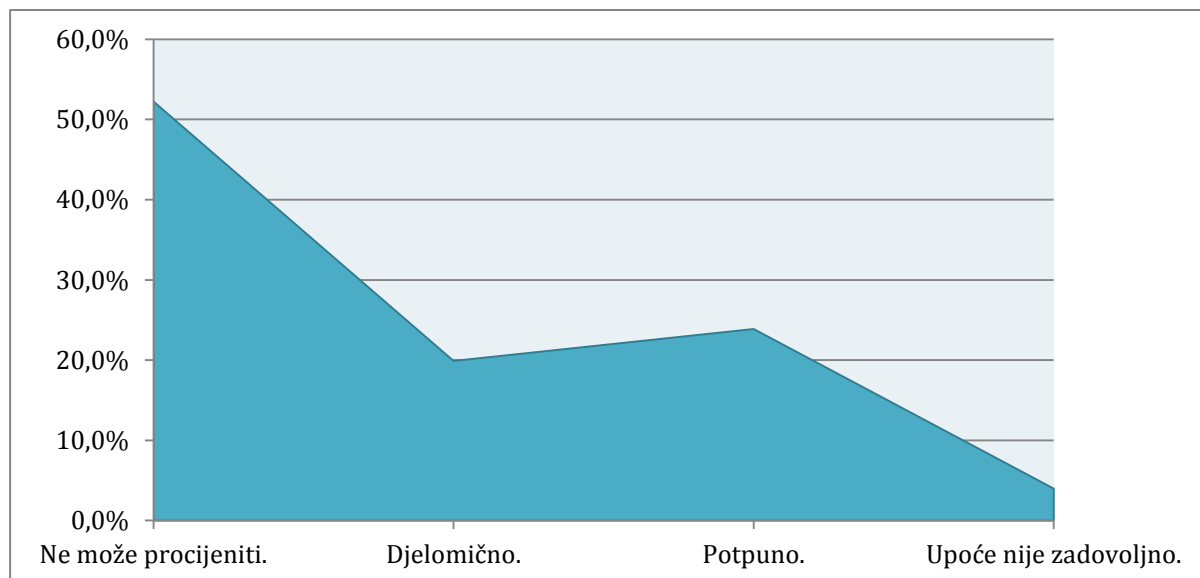
Zadovoljstvo koncertima	f	%
ne može procijeniti	105	52,2
djelomično	40	19,9
potpuno	48	23,9
upoće nije zadovoljno	8	4,0

UKUPNO

201

100

as=2,15 sd=1,29



Graf 16. Ocjena o zadovoljstvu koncertima (sezona 2007./2008.)

U posljednjem pitanju vezanom uz repertoar, ispitanici su ocjenjivali najkvalitetniju umjetničku granu.

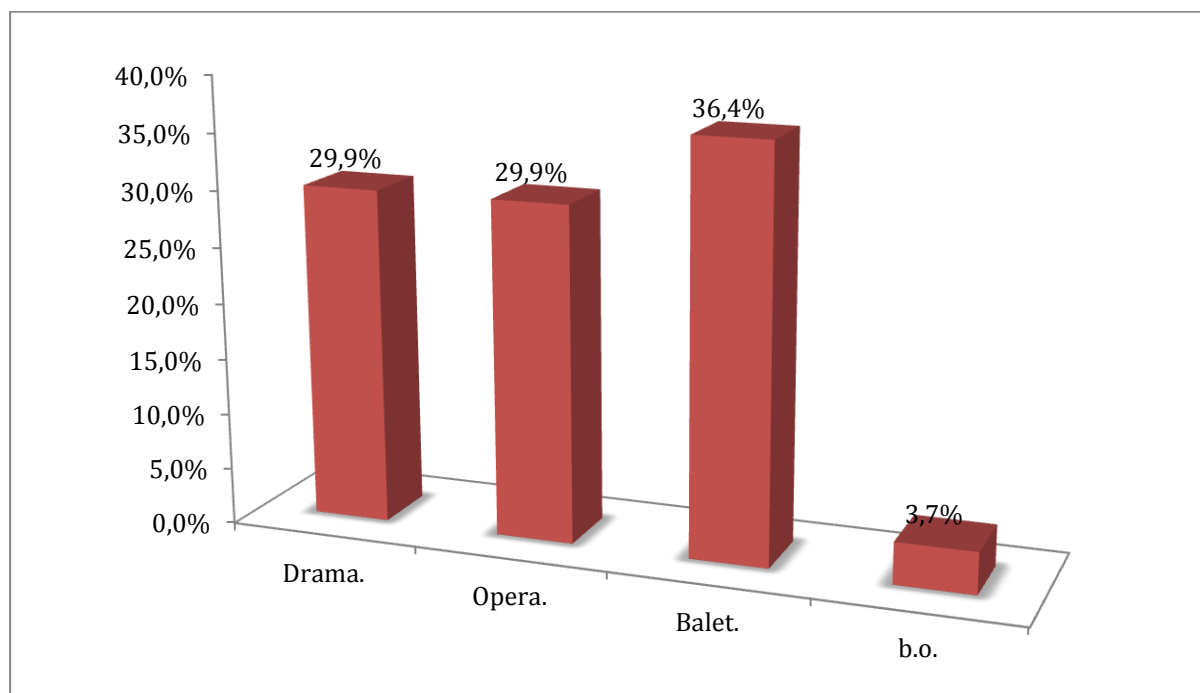
Više od trećine ispitanika (36,4 %) iz istraživanja u sezoni 2011./2012. ocijenilo je balet kao najkvalitetniju umjetničku granu, dok opera i drama dijele jednaku distributivnu vrijednost (29,9 %). Na ovo pitanje nije odgovorilo 3,7 % ispitanika.

Tablica 20. Ocjena o najboljoj umjetničkoj grani kazališta (sezona 2011./2012)

Najkvalitetnija umjetnička grana	f	%
drama	32	29,9
opera	32	29,9
balet	39	36,4

b.o.	4	3,7
UKUPNO	107	100

as=1,93 sd=0,83



Graf 17. Ocjena o najboljoj umjetničkoj grani kazališta (sezona 2011./2012)

Balet kao najkvalitetniju umjetničku granu ocjenjuje i većina pretplatnika (61,7 %) iz sezone 2007./2008. 23,9 % ispitanika ocjenilo je operu najkvalitetnijom, a 14,4 % dramu.

Tablica 21. Ocjena o najboljoj umjetničkoj grani kazališta (sezona 2007.2008.)

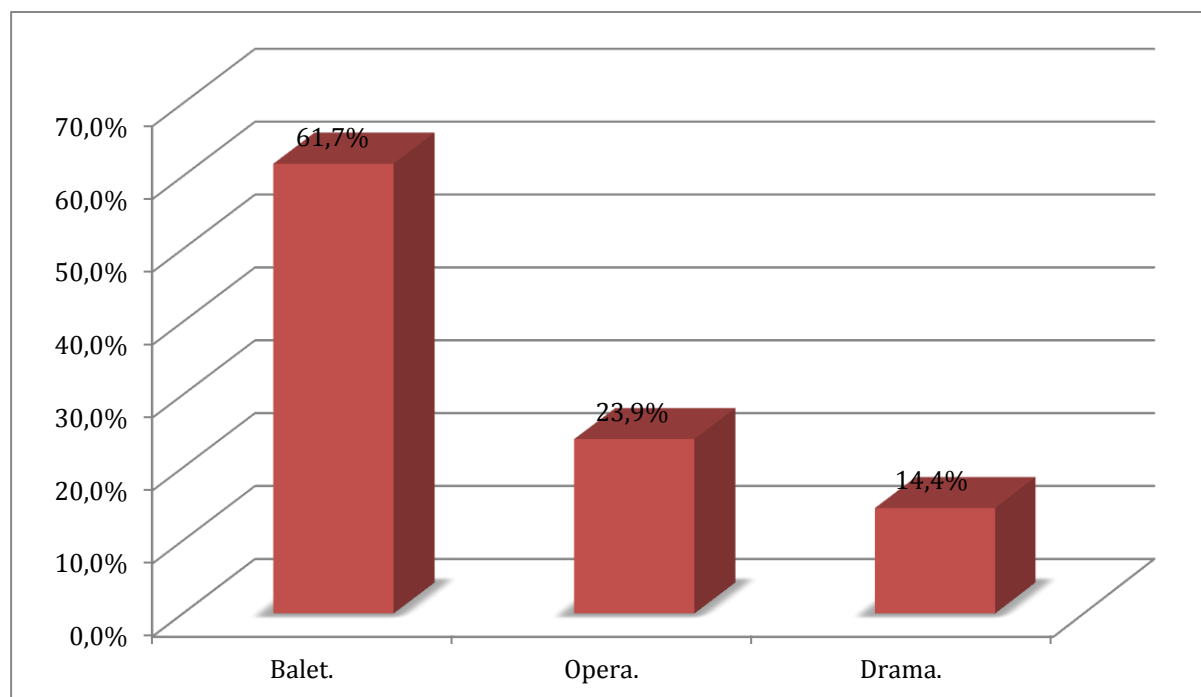
Najkvalitetnija umjetnička grana	f	%
drama	29	14,4
opera	48	23,9
balet	124	61,7

UKUPNO

201

100

as=1,53 sd=0,73



Graf 18. Ocjena o najboljoj umjetničkoj grani kazališta (sezona 2007.2008.)

Interesiralo nas je znaju li ispitanici tko je intendant/ica kazališta koje posjećuju. Namjera je bila stvoriti uvid u interese publike koji sežu izvan umjetničkoga repertoara. Većina ispitanih (64,5 %) u istraživanju u sezoni 2011./2012. ne zna ili se ne može sjetiti, dok je nešto više od trećine (35,5 %) znalo odgovoriti i navesti ime tadašnje intendantice dr. sc. Ane Lederer.

Tablica 22. Izjava ispitanika o upoznatosti s imenom intendantice (sezona 2011./2012.)

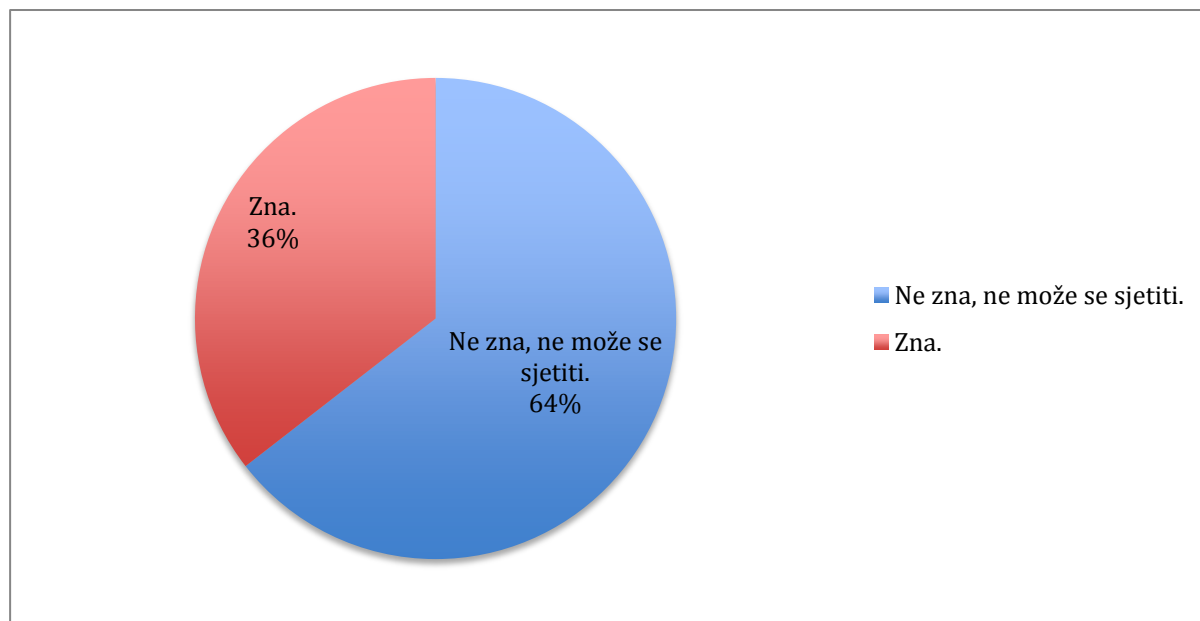
Ime intendantice	f	%
ne zna, ne može se sjetiti	69	64,5
zna	38	35,5

UKUPNO

107

100

as=1,66 sd=0,47



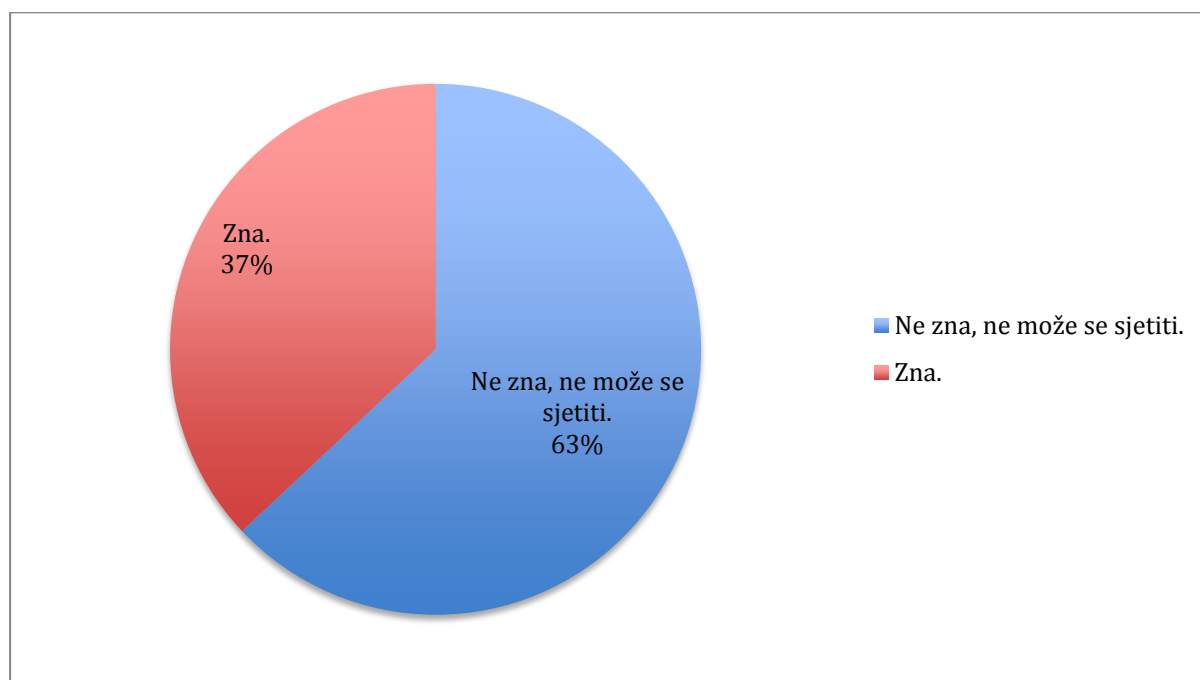
Graf 19. Izjava ispitanika o upoznatosti s imenom intendantice (sezona 2011./2012.)

Vrlo simetrično znanje o istome pitanju pokazalo se i kod pretplatnika sezone 2007./2008. Većina (62,7 %) nije znala ili se nije mogla sjetiti imena tadašnje intendantice, dok ih je nešto više od trećine (36,8 %) znalo točno odgovoriti.

Tablica 23. Izjava ispitanika o upoznatosti s imenom intendantice (sezona 2007./2008.)

Ime intendantice	f	%
ne zna, ne može se sjetiti	126	62,7
zna	74	36,8
UKUPNO	201	100

as=1,36 sd=0,48



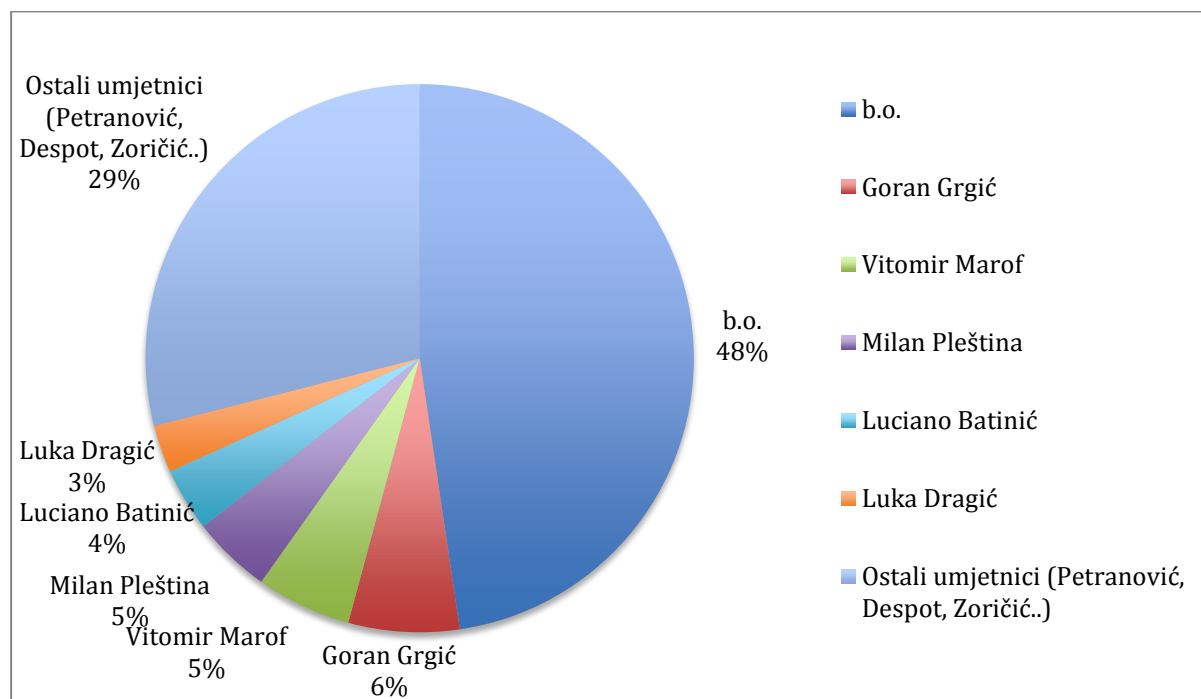
Graf 20. Izjava ispitanika o upoznatosti s imenom intendantice (sezona 2007./2008.)

Raspršenost odgovora o mišljenju ispitanih u sezoni 2011./2012. o najboljim umjetnicima i umjetnicama pokazuje se imenima većinom dramskih i opernih umjetnika – Goran Grgić (6,5 %), Vitomir Marof (5,6 %), Milan Pleština (4,7 %), Luciano Batinić (3,7 %), Luka Dragić (2,8 %). Dok gotovo polovica (47,7 %) ispitanika nije odgovorila na ovo pitanje, trećina njih (29,0 %) dala je različite odgovore. Zanimljivo je kako ispitanici ocjenjuju balet kao najbolju granu, a kao najbolje umjetnike ističu imena iz drame i opere.

Tablica 24. Mišljenja ispitanika o najboljem umjetniku (sezona 2011./2012.)

Najbolji umjetnik	f	%
b.o.	51	47,7
Goran Grgić	7	6,5
Vitomir Marof	6	5,6
Milan Pleština	5	4,7

Luciano Batinić	4	3,7
Luka Dragić	3	2,8
ostali umjetnici (Petranović, Despot, Zoričić...)	31	29,0
UKUPNO	107	100,0

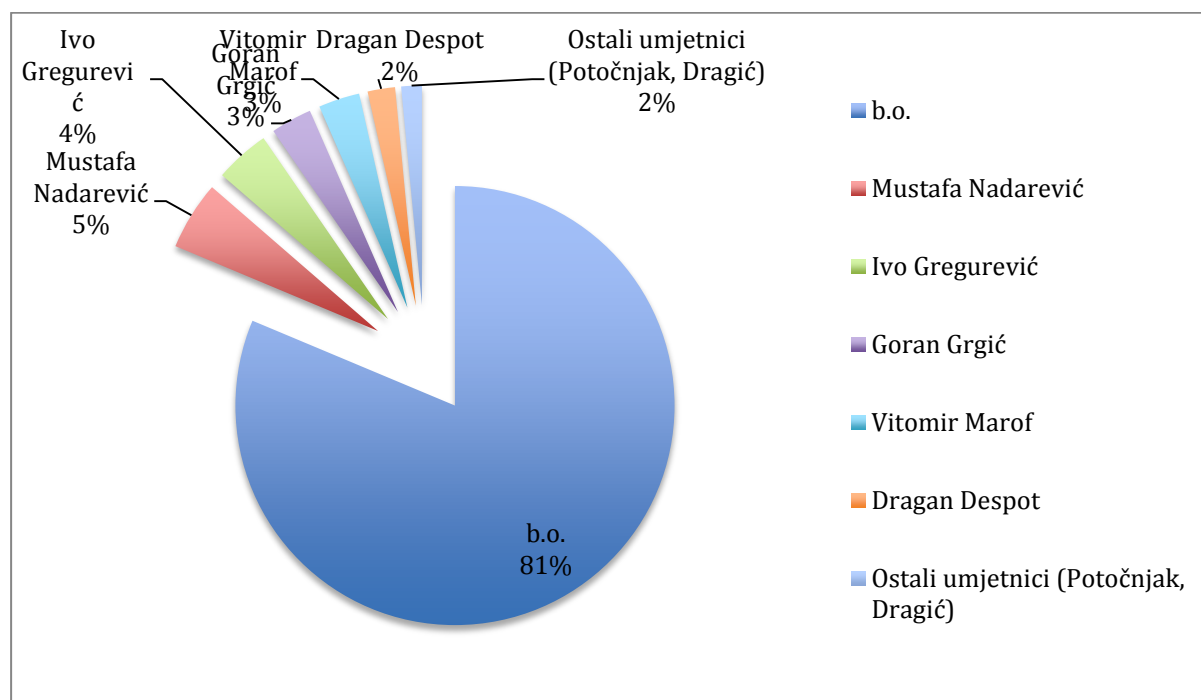


Graf 21. Mišljenje ispitanika o najboljem umjetniku (sezona 2011./2012.)

Velika većina, čak 80,1 % ispitanih pretplatnika iz sezone 2007./2008., nije izrazila mišljenje o najboljem umjetniku. 5,0 % misli da je Mustafa Nadarević najbolji umjetnik, a slijede – Ivo Gregurević (4,0 %), Goran Grgić i Vitomir Marof s jednakom distribucijom vrijednosti (3,0 %), Dragan Despot (2,0 %), dok se za neke druge umjetnike opredijelilo 1,5 % ispitanih. I skupina nepretplatnika, dakle, ističe velikom većinom imena dramskih umjetnika.

Tablica 25. Mišljenja ispitanika o najboljem umjetniku (sezona 2007./2008.)

Najbolji umjetnik	f	%
b.o.	161	80,1
Mustafa Nadarević	10	5,0
Ivo Gregurević	8	4,0
Goran Grgić	6	3,0
Vitomir Marof	6	3,0
Dragan Despot	4	2,0
ostali umjetnici (Potočnjak, Dragić, Zoričić)	3	1,5
UKUPNO	201	100,0



Graf 22. Mišljenja ispitanika o najboljem umjetniku (sezona 2007./2008.)

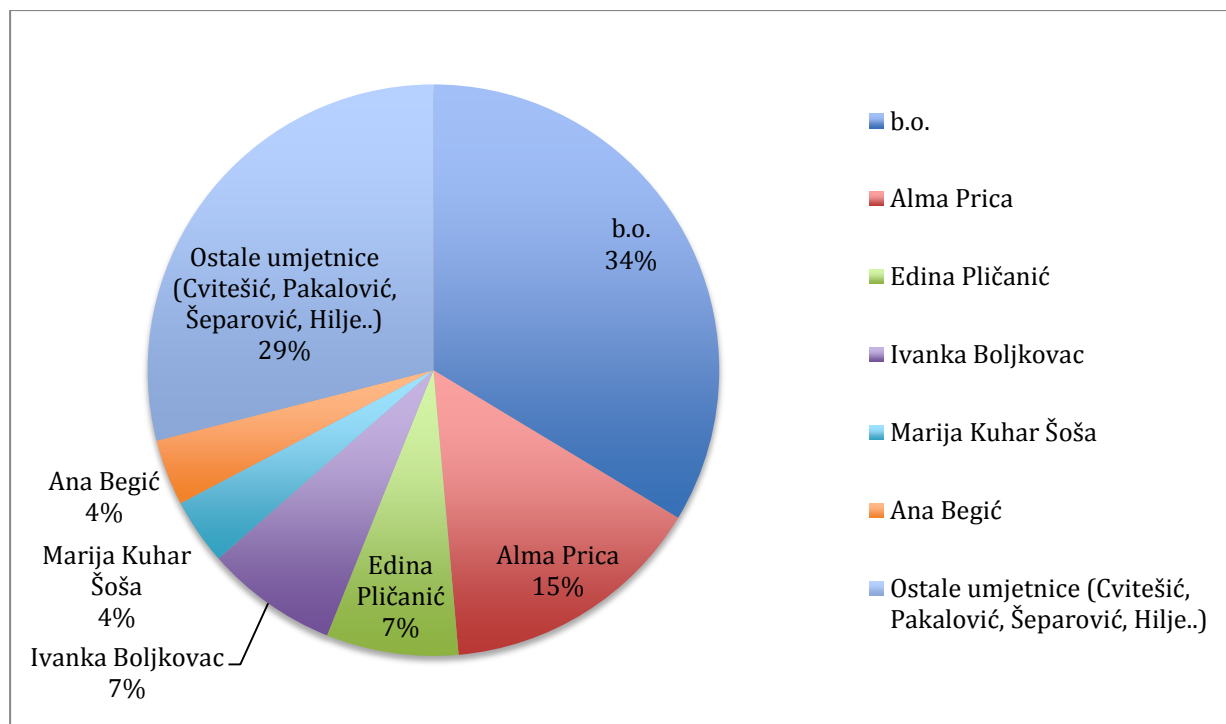
Trećina ispitanika (33,6 %) iz istraživanja u sezoni 2011./2012. nije se izjasnila o najboljoj umjetnici kazališta. Druga trećina (29,0 %) navodila je različita imena poput Zrinke

Cvitešić, Olge Pakalović, Diane Hilje, Dubravke Šeparović Mušević itd., a više od dva ispitanika izdvojili su sljedeće umjetnice: Alma Prica (15,0 %), Edina Pličanić i Ivanka Boljkovac s jednakom distributivnom vrijednošću (7,5 %), Marija Kuhar Šoša i Ana Begić sa jednakom distributivnom vrijednošću (3,7 %). Prema ovim rezultatima, publika bolje poznaje i ističe imena umjetnica. Među odgovorima zastupljene su dramske, operne i baletne umjetnice, dok se pri pitanju o najboljem umjetniku uglavnom navodilo imena dramskih umjetnika. Karakteristična je i raspršenost odgovora, što također potiče na zaključak da su umjetnice poznatije publici od svojih muških kolega. Zanimljivo je kako je najveći broj publike ocijenio Almu Pricu kao najbolju umjetnicu. Alma Prica nije nacionalna prvakinja¹⁶⁸, ali je nositeljica brojnih glavnih uloga, ne ističe se radom u projektima izvan HNK (osim na nacionalnim festivalima poput *Dubrovačkih ljetnih igara* i *Splitskoga ljeta*) i nikada nije igrala u sapunici ili seriji niske produkcijske razine.

Tablica 26. Mišljenja ispitanika o najboljoj umjetnici (sezona 2011./2012.)

Najbolja umjetnica	f	%
b.o.	36	33,6
Alma Prica	16	15,0
Edina Pličanić	8	7,5
Ivanka Boljkovac	8	7,5
Marija Kuhar Šoša	4	3,7
Ana Begić	4	3,7
ostale umjetnice (Cvitešić, Pakalović, Šeparović, Hilje...)	31	29,0
UKUPNO	107	100

¹⁶⁸ Postala je nacionalnom prvakinom tek 2015. godine.



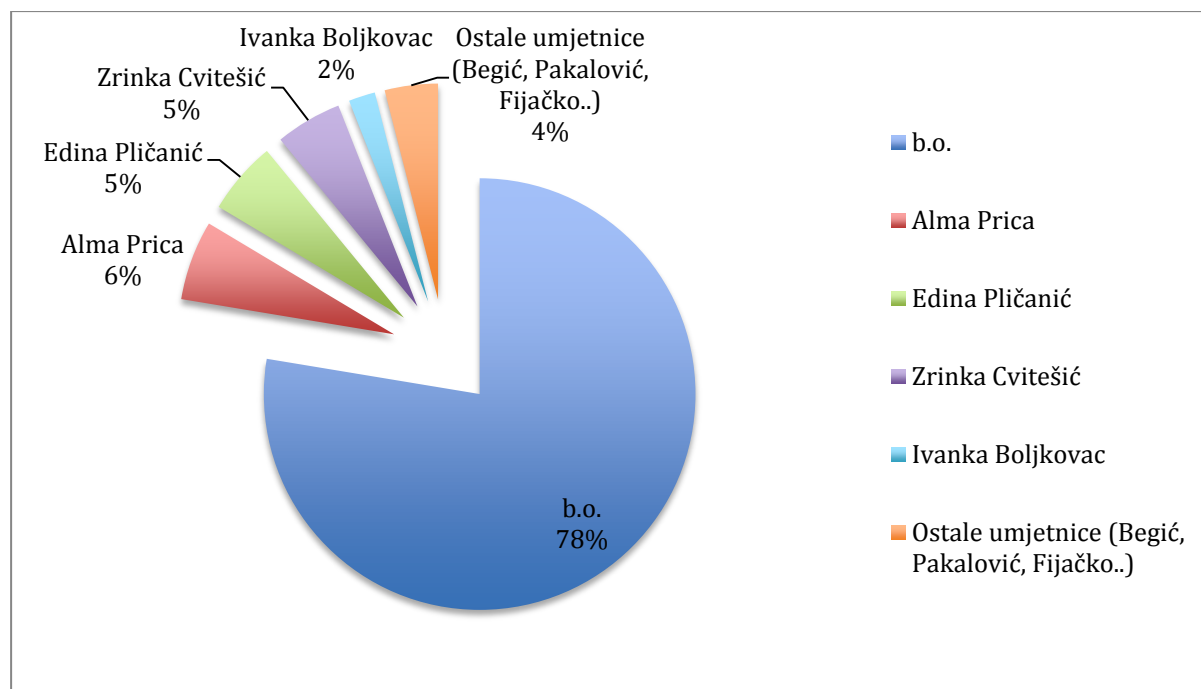
Graf 23. Mišljenja ispitanika o najboljoj umjetnici (sezona 2011./2012.)

Pretpлатnici su u velikoj većini (77,6 %) bez odgovora i pri izdvajanju mišljenja o najboljoj umjetnici. Alma Prica omiljena je kod većine koja se izjasnila (6,0 %), a slijede: Edina Pličanić (5,5 %), Zrinka Cvitešić (5,0 %), Ivanka Boljkovac (2,0 %), dok se 4 % ispitanika izjasnilo za neke druge umjetnice, poput Ane Begić, Olge Pakalović i dr.

Tablica 27. Mišljenja ispitanika o najboljoj umjetnici (sezona 2007./2008.)

Najbolja umjetnica	f	%
b.o.	156	77,6
Alma Prica	12	6,0
Edina Pličanić	11	5,5
Zrinka Cvitešić	10	5,0
Ivanka Boljkovac	4	2,0

ostale umjetnice (Begić, Pakalović, Fijačko...)	8	4,0
UKUPNO	201	100



Graf 24. Mišljenja ispitanika o najboljoj umjetnici (sezona 2007./2008.)

6. 1. 2. Kontekstualizacija kulturnih navika kazališne publike

U drugom nizu pitanja tražili smo uvid u širi društveni kontekst u koji kazalište nastoji dosegnuti te nas je zanimalo posjećuje li kazališna publika festivale i koliko je puta posjetila jedan od najpoznatijih festivala u Zagrebu – *Festival svjetskoga kazališta*¹⁶⁹, koji je ugostio neke predstave na pozornici HNK.¹⁷⁰

Također, zanimalo nas je prati li publika kazališne kritike i utječu li one na odluku o dolasku u HNK te pokazatelj ocjene medijskog praćenja kazališnih zbivanja.

Kako bismo dobili i dublji uvid u individualni pristup informacijama o kazalištu u digitalnoj eri, neizostavno je bilo pitati o načinu informiranja i posjećivanju *web* stranice kazališta.

¹⁶⁹ U daljnjem tekstu FSK.

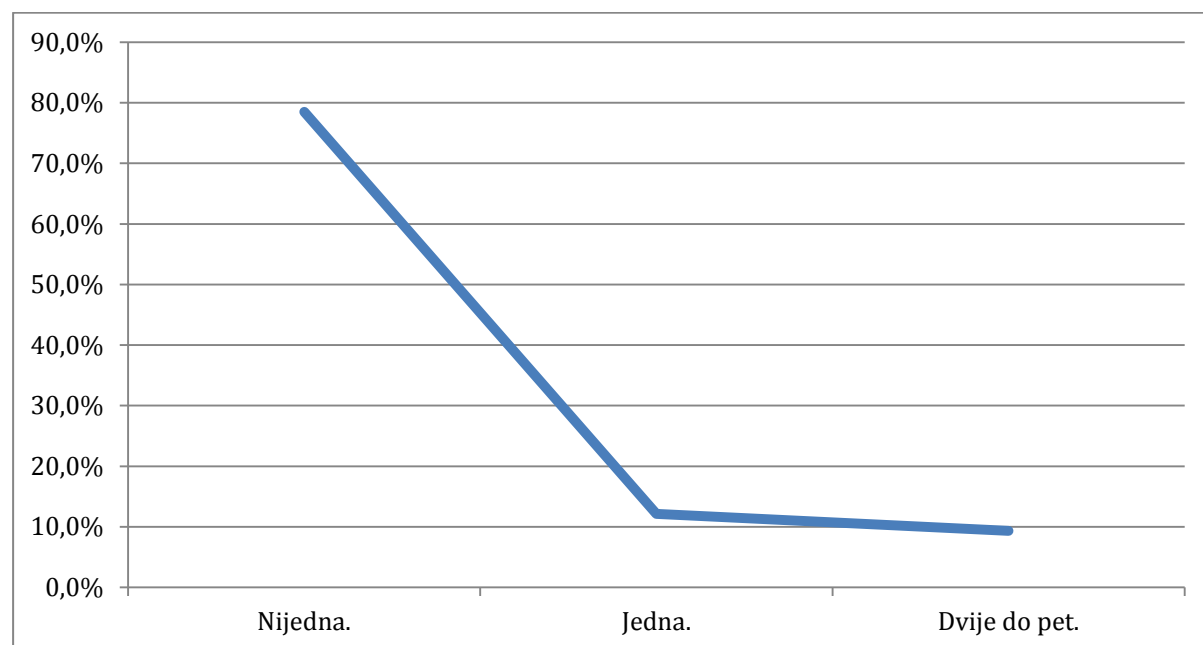
¹⁷⁰ Od sezone 2014./2015. FSK je postao sastavni dio repertoara HNK.

U istraživanju provedenom 2011./2012. godine, velika većina (78,5 %) ispitanih nije pogledala niti jednu predstavu na FSK, 12,1 % je pogledalo jednu predstavu, a 9,3 % pogledalo je dvije do pet predstava.¹⁷¹

Tablica 28. Izjava ispitanika o broju odgledanih predstava na FSK (sezona 2011./2012.)

Broj odgledanih predstava na FSK	f	%
nijedna	84	78,5
jedna	13	12,1
dvije do pet	10	9,3
UKUPNO	107	100

as=1,31 sd=0,64



¹⁷¹ Od 9. do 27. rujna 2011. održan je deveti po redu FSK na kojemu je gostovalo ukupno pet predstava, od kojih su tri imale po dvije izvedbe, a dvije jednu. Predstava *Prometej, Krajolik II*, u režiji Jana Fabrea i izvedbi njegove skupine *Trobleyn* iz Antwerpena i Zagrebačkoga kazališta mladih imala je dvije izvedbe u HNK. Ostale predstave izvedene su u Zagrebačkom kazalištu mladih i Dramskom kazalištu Gavella.

Graf 25. Izjava ispitanika o broju odgledanih predstava na FSK (sezona 2011./2012.)

Gotovo identične su i vrijednosti kod ispitanih pretplatnika u sezoni 2007./2008.: čak 77,6 % nije odgledalo nijednu, a 13,9 % odgledalo je jednu predstavu na FSK. 5,5 % odgledalo je dvije do pet predstava, a samo 2,0 % više od pet.¹⁷² 1% ispitanika nije željelo ili moglo odgovoriti na to pitanje.

Tablica 29. Izjava ispitanika o broju odgledanih predstava na FSK (sezona 2007./2008.)

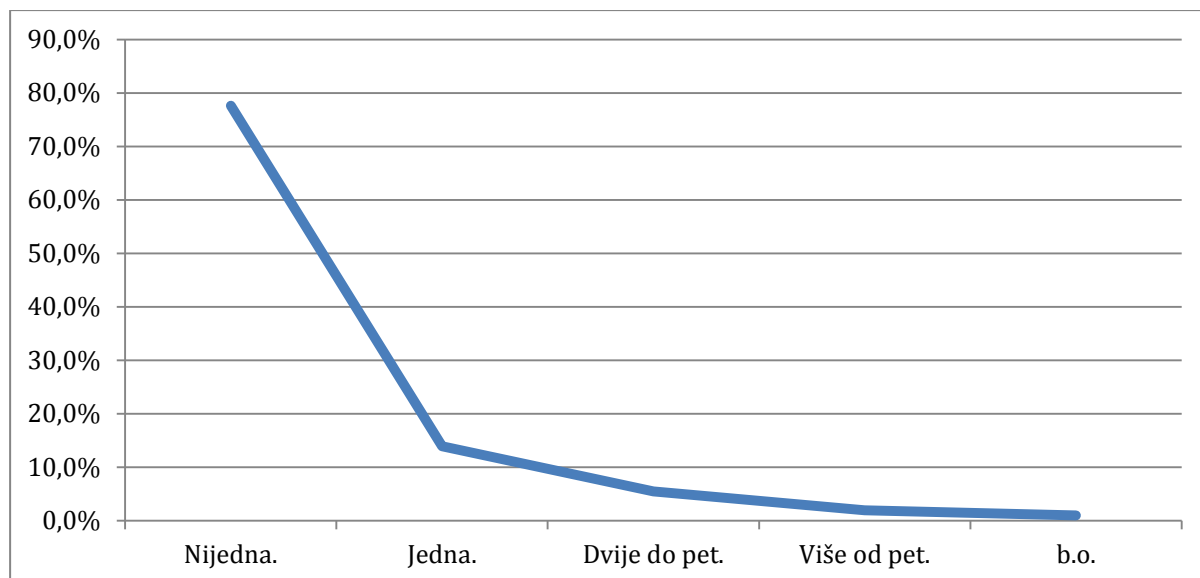
Broj odgledanih predstava na FSK	f	%
nijedna	156	77,6
jedna	28	13,9
dvije do pet	11	5,5
više od pet	4	2,0
b.o.	2	1,0
UKUPNO	201	100

as=1,31 sd=0,68

Dakle, oko 20 % ispitanika obje skupine posjetilo je FSK. FSK odvija se najesen i pretpostavljamo da je redateljski potpis¹⁷³ jedna od značajnijih varijabli pri odabiru gostujućih naslova na FSK. Produkcijски najzahtjevnije predstave, kojima se često i otvarao festival izvodile su se na velikoj pozornici HNK. Cijene ulaznica za festival uvijek su više od redovnih ulaznica HNK.

¹⁷² Na petom FSK, koji se održao od 10. do 25. rujna 2007. gostovalo je ukupno šest predstava. Pet predstava imalo je po dvije izvedbe, a jedna jednu. Predstava *Smrt trgovačkoga putnika* Arthura Müllera u režiji Luka Percevala i izvedbi kazališta *Schaubühne am Lehniner Platz* iz Berlina otvorila je festival i izvedena je dvaput u HNK. Ostale predstave izvedene su u Zagrebačkom kazalištu mladih.

¹⁷³ O problematici „nove europske drame“ i redateljima vidi Nikečević (2009.).



Graf 26. Izjava ispitanika o broju odgledanih predstava na FSK (sezona 2007./2008.)

Gotovo trećina (27,1 %) ispitanika u sezoni 2011./2012. tvrdi kako u posljednjih pet godina nije posjetila nijedan kazališni festival. 20,6 % ih je posjetilo FSK, a slijede ga tri zagrebačka festivala - *Tjedan suvremenoga plesa* (7,5 %), *Gavelline večeri* (6,5 %) i *Histrionsko ljeto* (6,5 %). Drugim navedenim nacionalnim festivalima distributivna vrijednost pada ispod 5 %. Izvan Hrvatske, po jedan (0,9 %) ispitanik posjetio je *Festunit* u Ljubljani, *Festival frankofonskoga kazališta* u Beogradu i *Festival amaterskoga kazališta Astritsi* u Grčkoj.

Tablica 30. Tvrdnje ispitanika o posjetima kazališnim festivalima u posljednjih pet godina (sezona 2011./2012.)

Posjećen kazališni festival u posljednjih pet godina	f	%
nijedan	29	27,1
FSK	22	20,6
TSP	8	7,5
Gavelline večeri	7	6,5

Histrionsko ljeto	7	6,5
DLJI	5	4,7
Splitsko ljeto	4	3,7
MBZ	4	3,7
PIF	4	3,7
Eurokaz	3	2,8
Dani satire	3	2,8
Riječke ljetne noći	1	0,9
Festival glumca	1	0,9
Gumbekovi dani	1	0,9
Novljanski trijatar	1	0,9
Festunit, Ljubljana	1	0,9
Festival Frankofonog kazališta, Beograd	1	0,9
Festival amaterskog kazališta Astritsi, Kreta	1	0,9
b.o.	4	3,7
UKUPNO	107	100

I velika većina (74,1 %) pretplatnika u sezoni 2007./2008. približno jednako tvrdi kako u posljednjih pet godina nisu posjetili nijedan kazališni festival. 12,4 % posjetilo je *Histrionsko ljeto*, a distributivna vrijednost od 4 % otpada na *Tjedan suvremenog plesa* i *Festival svjetskoga kazališta*. 3 % ispitanih bilo je na *Eurokazu*, a samo 2,5 % na *Gavellinim večerima*.

Treba dodati kako su se najveće i najpoznatije gostujuće predstave *TSP*-a i *Eurokaza* izvodile na velikoj pozornici HNK. Oba se festivala održavaju u kasno proljeće i imaju donekle specifičan profil publike jer se radi o predstavama specifičnog kazališnog izričaja (tkzv. nove europske drame), pomalo hermetičnog i usmjerenog na redateljski koncept¹⁷⁴.

¹⁷⁴ Vidi Nikčević (2009.)

Tablica 31. Tvrdnje ispitanika o posjetima kazališnim festivalima u posljednjih pet godina (sezona 2007./2008.)

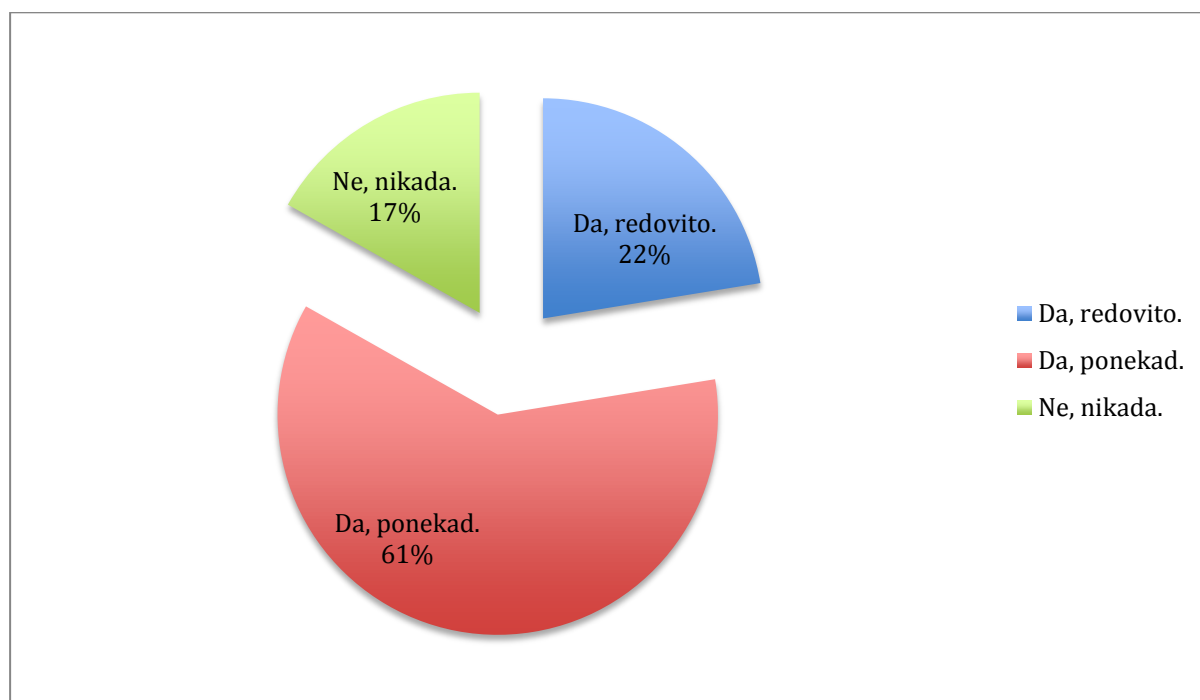
Posjećen kazališni festival u posljednjih pet godina	f	%
nijedan	149	74,1
Histrionsko ljeto	25	12,4
TSP	8	4,0
FSK	8	4,0
Eurokaz	6	3,0
Gaveline večeri	5	2,5
UKUPNO	201	100

Većina (60,7 %) ispitanika iz istraživanja u sezoni 2011./2012. izjavljuje kako ponekad prati kritike kazališnih predstava, dok ih gotovo četvrtina (22,4 %) prati redovito, a 16,8 % ne prati kritike nikada.

Tablica 32. Izjave ispitanika o praćenju kritika kazališnih predstava (sezona 2011./2012.)

Prati kritike kazališnih predstava	f	%
da, redovito	24	22,4
da, ponekad	65	60,7
ne, nikada	18	16,8
UKUPNO	107	100

as=2,05 sd=0,63



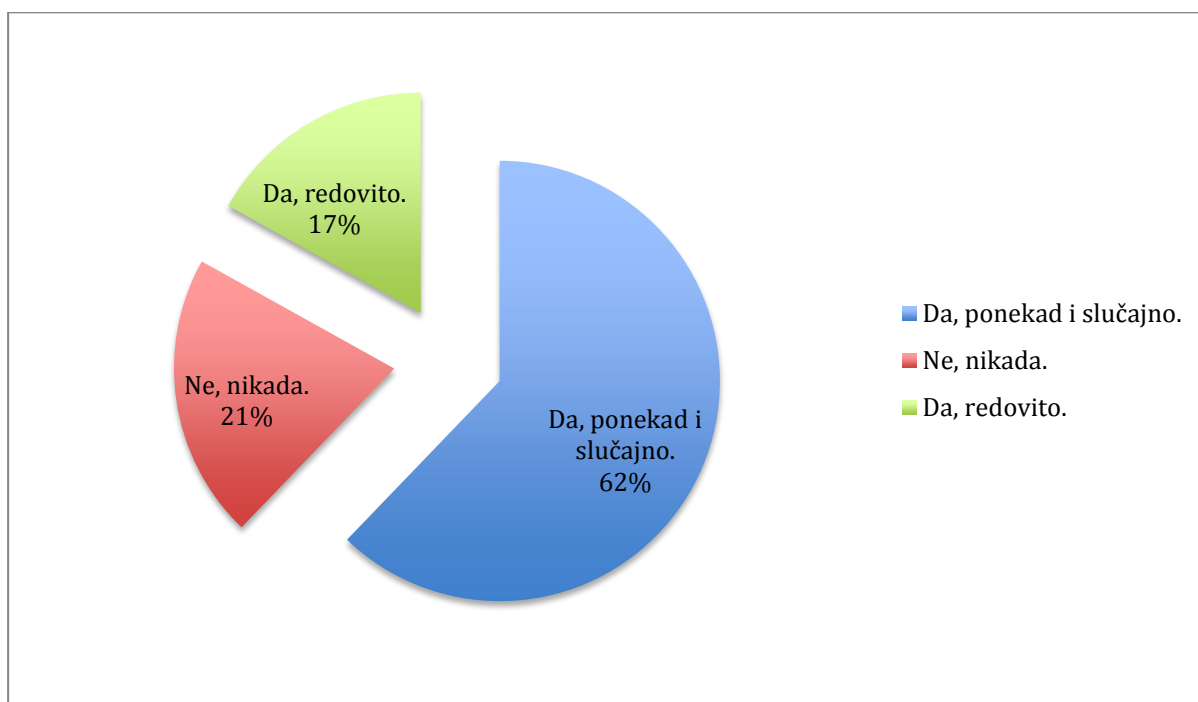
Graf 27. Izjava ispitanika o praćenju kazališnih kritika (sezona 2011./2012.)

Malo drugačije formulirano, ali jednakoga sadržaja postavljeno je pitanje o praćenju kazališnih kritika i ispitanim pretplatnicima. Većina (62,2 %) ispitanih prati kazališne kritike ponekad i slučajno, dok ih samo 16,9 % prati redovito, a čak 20,9 % nikada ih ne prati.

Tablica 33. Izjave ispitanika o praćenju kritika kazališnih predstava (sezona 2007./2008.)

Čita kritike kazališnih predstava	f	%
da, ponekad i slučajno	125	62,2
ne, nikada	42	20,9
da, redovito	34	16,9
UKUPNO	201	100

as=1,96 sd=0,61



Graf 28. Izjava ispitanika o praćenju kazališnih kritika (sezona 2007./2008.)

Više od tri četvrtine (91,6 %) ispitanika u sezoni 2011./2012. tvrdi kako posjećuje kazalište neovisno o pročitanoj kritici, dok samo 5,6 % posjećuje kazalište isključivo nakon što su pročitali dobru kritiku. 2,8 % ispitanika nije odgovorilo na to pitanje.

Tablica 34. Tvrdnje ispitanika o utjecaju pročitane kritike na njihov (ne)odlazak u kazalište (sezona 2011./2012.)

Utjecaj kritike na (ne)odlazak u kazalište	f	%
samo nakon dobre kritike posjećuje kazalište	6	5,6
bez obzira na kritiku posjećuje kazalište	98	91,6
b.o.	3	2,8
UKUPNO	107	100

as=1,94 sd=0,23



Graf 27. Tvrdnje ispitanika o utjecaju pročitane kritike na njihov (ne)odlazak u kazalište (sezona 2011./2012.)

Slično pitanje analizirali smo i kod pretplatnika u sezoni 2007./2008. Velika većina (62,2 %) ih tvrdi da pročitana kritika nema utjecaja na njihov odlazak u kazalište jer nastoje sami prosuditi, 27,9 % ide u kazalište bez obzira na sadržaj kritike, a 10,0 % je onih kojima je kritika presudna za odlazak.

Tablica 35. Tvrdnje ispitanika o utjecaju pročitane kritike na njihov (ne)odlazak u kazalište (sezona 2007./2008.)

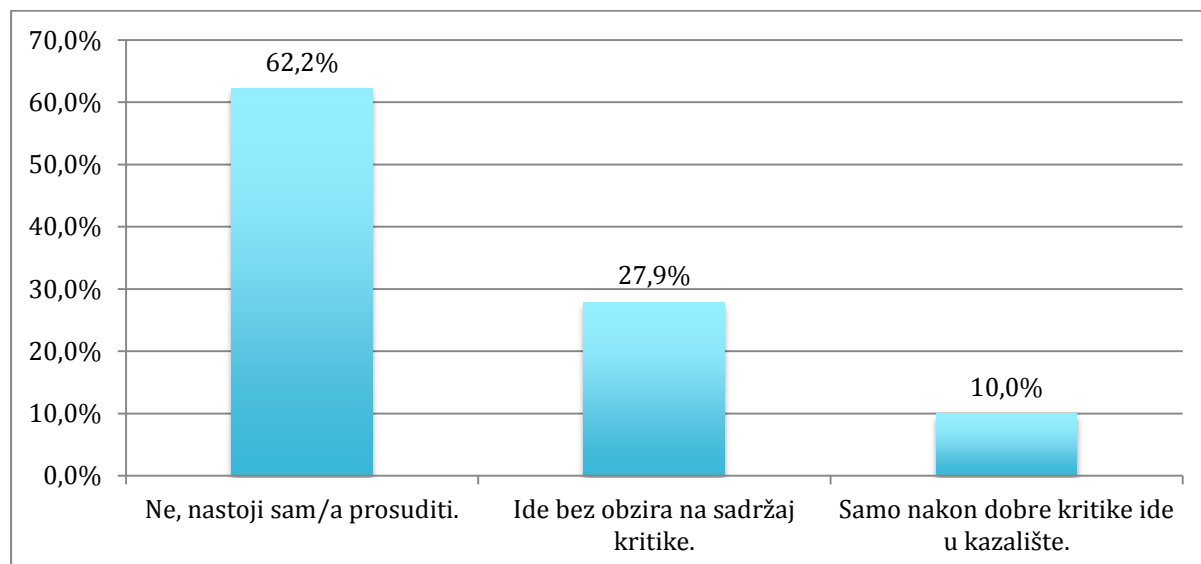
Utjecaj kritike na (ne)odlazak u kazalište	f	%
ne, nastoji sam/a prosuditi	125	62,2
ide bez obzira na sadržaj kritike	56	27,9
samo nakon dobre kritike ide u kazalište	20	10,0

UKUPNO

201

100

as=2,18 sd=0,59



Graf 28. Tvrdnje ispitanika o utjecaju pročitane kritike na njihov (ne)odlazak u kazalište (sezona 2007./2008.)

Mišljenje ispitanika iz sezone 2011./2012. o medijima kao dobrim prenositeljima kazališnih zbivanja očituje se u sljedećim vrijednostima: gotovo polovica (48,6 %) smatra da mediji nisu dobri u tome, dok ih 20,6 % smatra da jesu, a trećina (30,8 %) ih ne zna ili ne može procijeniti.

Tablica 36. Mišljenje ispitanika o medijima kao prenositeljima kazališnih zbivanja (sezona 2011./2012.)

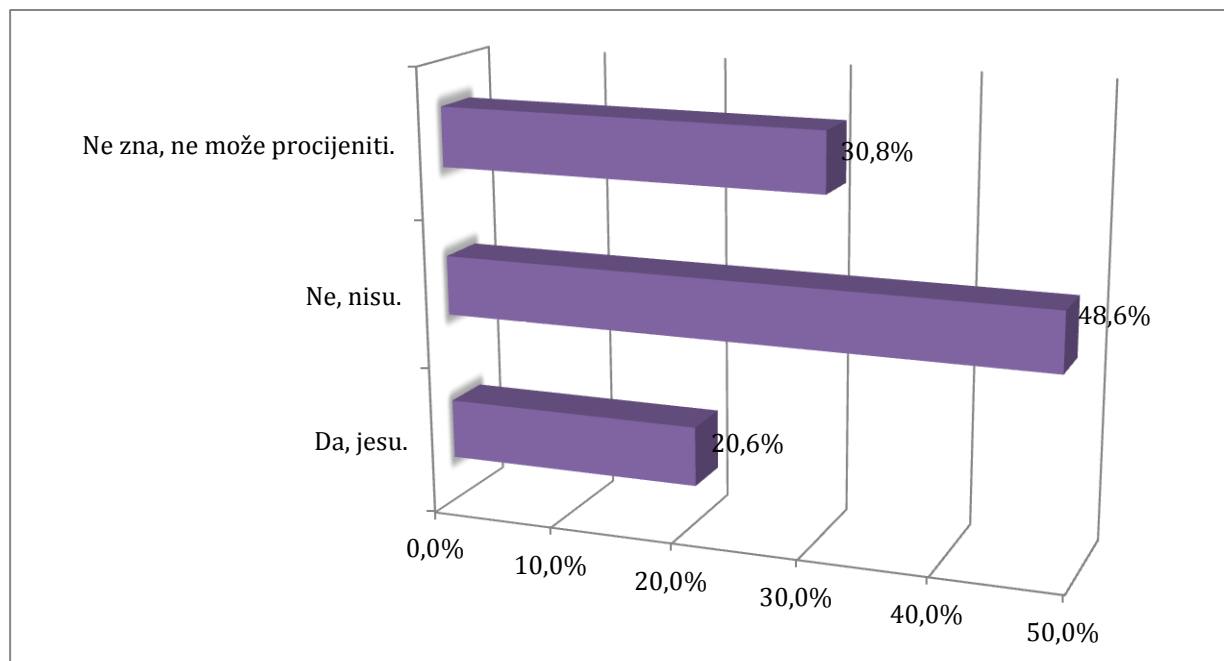
Mediji kao dobri prenositelji kazališnih zbivanja	f	%
da, jesu	22	20,6
ne, nisu	52	48,6
ne zna, ne može procijeniti	33	30,8

UKUPNO

107

100

as=1,89 sd=0,71



Graf 29. Mišljenje ispitanika o medijima kao prenositeljima kazališnih zbivanja (sezona 2011./2012.)

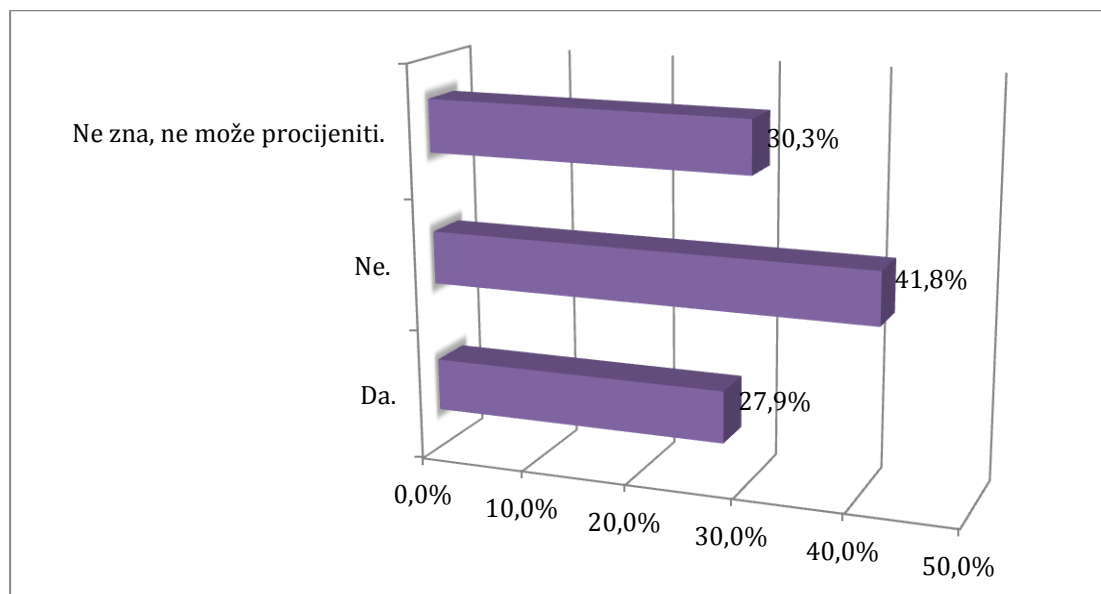
Čak 41,8 % pretplatnika iz istraživanja u sezoni 2007./2008. smatra kako mediji nisu dobri prenositelji kazališnih zbivanja, dok ih nešto manje od trećine (27,9 %) smatra da jesu, a trećina (30,3 %) ispitanika ne zna ili ne može procijeniti.

Tablica 37. Mišljenje ispitanika o medijima kao prenositeljima kazališnih zbivanja (sezona 2007./2008.)

Mediji kao dobri prenositelji kazališnih zbivanja	f	%
da	56	27,9
ne	84	41,8

ne zna, ne može procijeniti	61	30,3
UKUPNO	201	100

as=1,98 sd=0,76



Graf 30. Mišljenje ispitanika o medijima kao prenositeljima kazališnih zbivanja (sezona 2007./2008.)

U digitalnoj eri, u kojoj se utjecaj i korištenje interneta širi i jača, neizostavno je bilo kao indikator informiranja publike o zbivanjima u kazalištu analizirati posjećivanje *web* stranice kazališta.

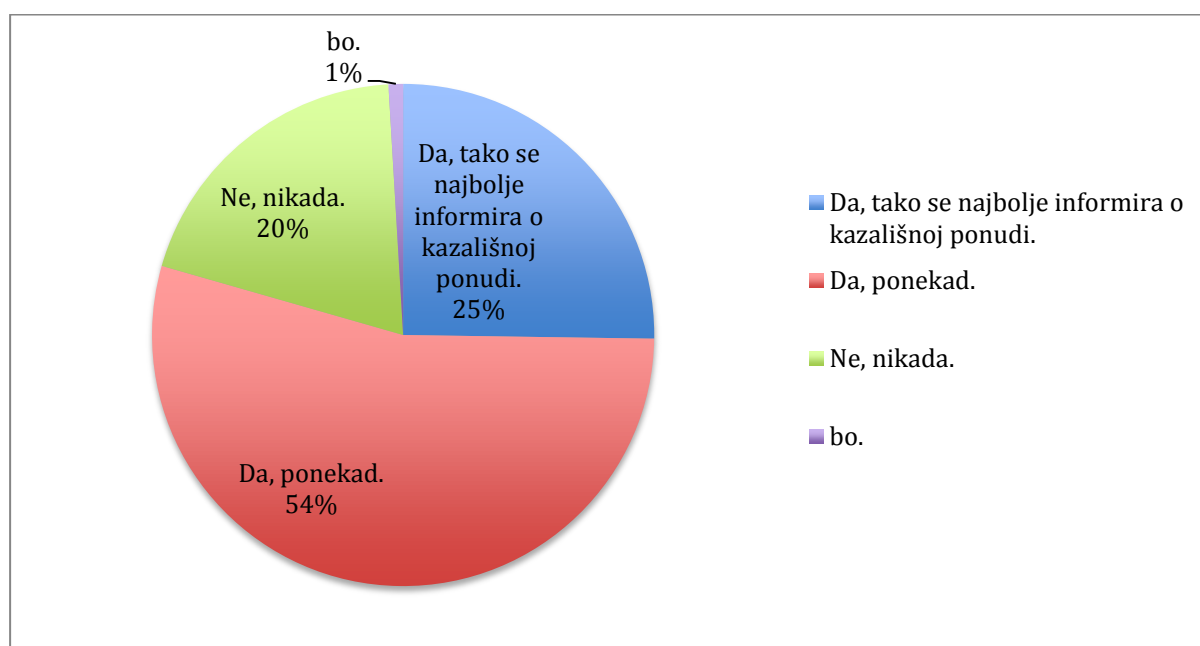
Više od polovice (54,2 %) ispitanih u sezoni 2011./2012. ponekad posjećuje *web* stranicu, a četvrtina (25,2 %) se na taj način najbolje informira. Ipak, visoku vrijednost (19,6 %) ima i odgovor kojim ispitanici izjavljuju da *web* stranicu kazališta ne posjećuju nikada.

Tablica 38. Izjave ispitanika o posjećivanju *web* stranice kazališta (sezona 2011./2012.)

Posjećivanje <i>web</i> stranice kazališta	f	%
--	---	---

da, tako se najbolje informira o kazališnoj ponudi	27	25,2
da, ponekad	58	54,2
ne, nikada	21	19,6
b.o.	1	0,9
UKUPNO	107	100

as=2,05 sd=0,67



Graf 31. Izjave ispitanika o posjećivanju *web* stranice kazališta (sezona 2011./2012.)

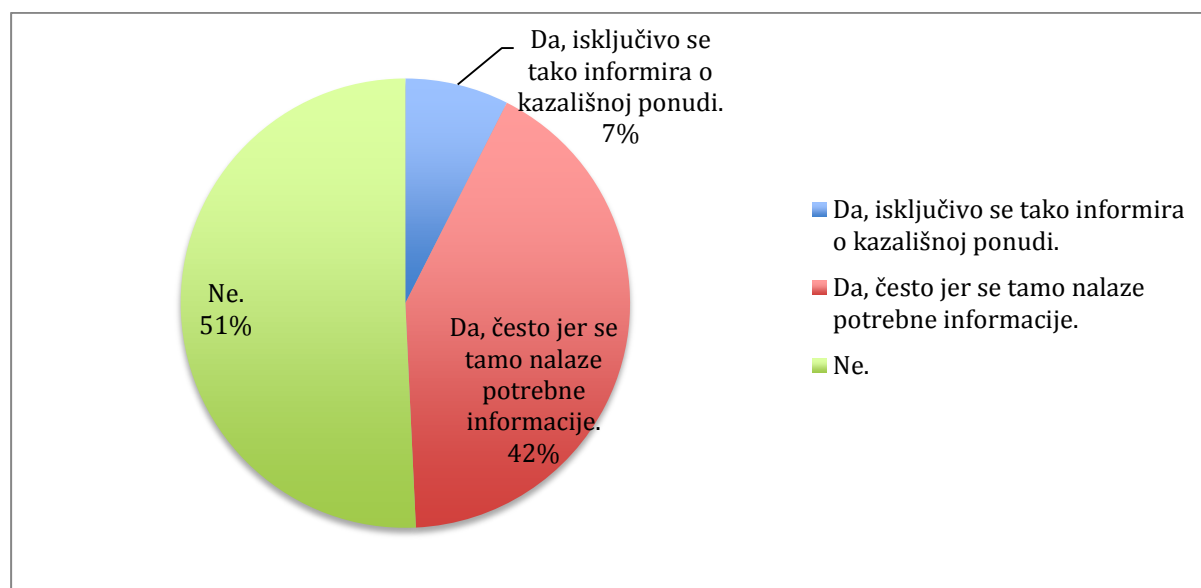
U sezoni 2007./2008. čak 50,7 % pretplatnika tvrdi kako ne posjećuje *web* stranicu kazališta. Nešto više od četvrtine (26,9 %) posjećuje je često, a 22,4 % isključivo se tako informira o kazališnoj ponudi.

Tablica 39. Izjave ispitanika o posjećivanju *web* stranice kazališta (sezona 2007./2008.)

Posjećivanje <i>web</i> stranice kazališta	f	%
--	---	---

da, isključivo se tako informira o kazališnoj ponudi	15	7,5
da, često jer se tamo nalaze potrebne informacije	84	41,8
ne	102	50,7
UKUPNO	201	100

as=1,43 sd= 0,64



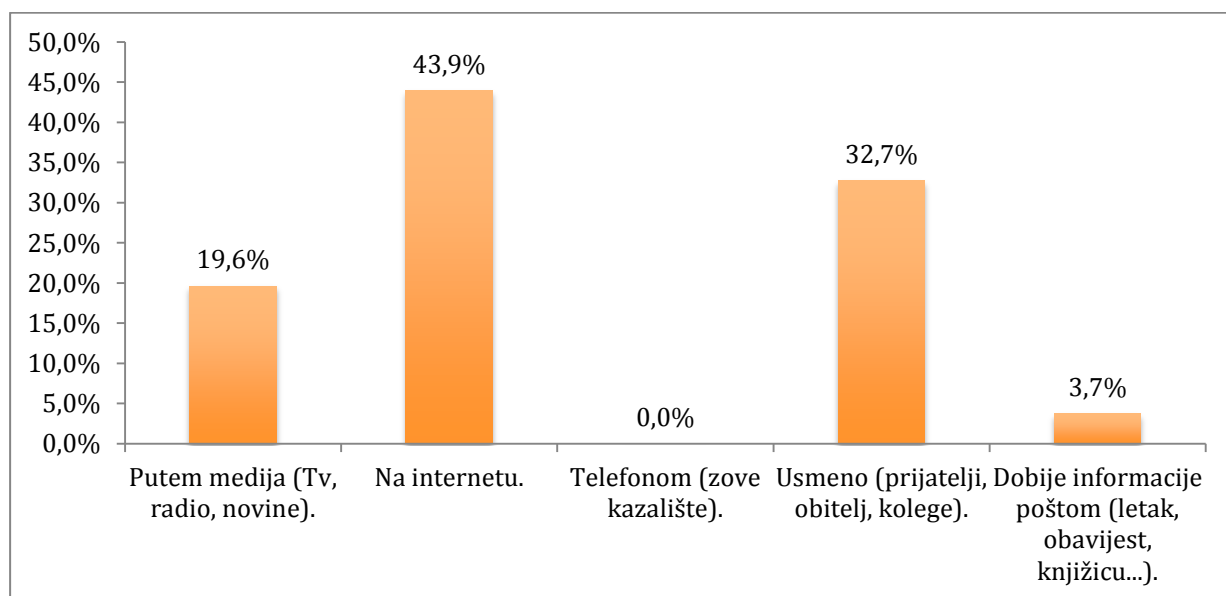
Graf 32. Izjave ispitanika o posjećivanju web stranice kazališta (sezona 2007./2008)

Zanimalo nas je kako se ispitanici u sezoni 2011./2012. informiraju o zbivanjima u kazalištu. Čak 43,9 % informira se na internetu, dok se oko trećine (32,7 %) informira usmeno, preko prijatelja, obitelji, kolega, a gotovo četvrtina (19,6 %) putem različitih medija, samo njih 3,7 % dobiva informacije poštom, a ni se jedan se ispitanik nije izjasnio da nazove kazalište kako bi dobio informacije.

Tablica 40. Procjene ispitanika o načinu informiranja o zbivanjima u kazalištu (sezona 2011./2012.)

Način informiranja o zbivanjima u kazalištu	f	%
putem medija (TV, radio, novine)	21	19,6
na internetu	47	43,9
telefonom (zove kazalište)	0	0,0
usmeno (prijatelji, obitelj, kolege)	35	32,7
dobije informacije poštom (letak, obavijest, knjižicu...)	4	3,7
UKUPNO	107	100

as=3,42 sd=1,23



Graf 33. Procjene ispitanika o načinu informiranja o zbivanjima u kazalištu (sezona 2011./2012.)

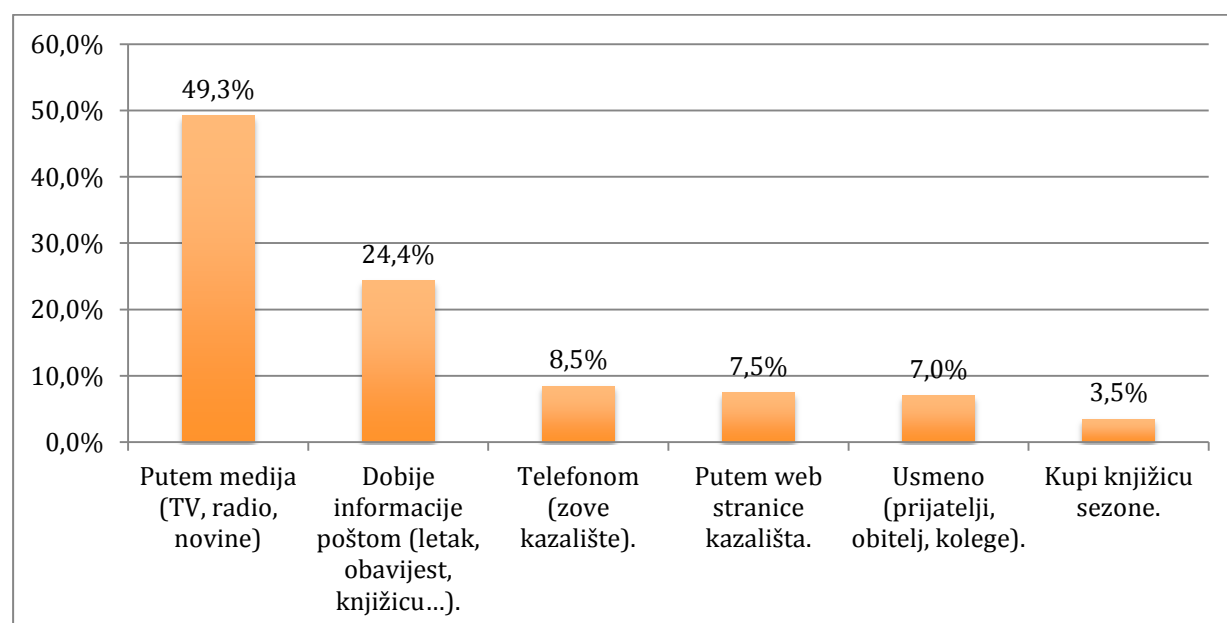
Gotovo polovica (49,3 %) pretplatnika iz našega istraživanja u sezoni 2007./2008. informira se o kazalištu putem medija, četvrtina (24,4 %) ih dobiva informacije poštom, 8,5 % telefonom naziva kazalište, a samo 7,5 % informira se putem *web* stranice kazališta. Također, usmeno se, za razliku od nepretplatnika, pretplatnici informiraju u vrlo niskom postotku – oko 7 %. Samo 3,5 % kupi knjižicu sezone.

Smatramo kako će se, sukladno trendovima digitalnoga doba, načini informiranja publike, a osobito skupine pretplatnika i dalje mijenjati te usmjeravati na informiranje e-poštom, *newsletterima*, društvenim mrežama i sl.

Tablica 41. Procjene ispitanika o načinu informiranja o zbivanjima u kazalištu (sezona 2007./2008.)

Način informiranja o zbivanjima u kazalištu	f	%
putem medija (TV, radio, novine)	99	49,3
dobije informacije poštom (letak, obavijest, knjižicu...)	49	24,4
telefonom (zove kazalište)	17	8,5
putem <i>web</i> stranice kazališta	15	7,5
usmeno (prijatelji, obitelj, kolege)	14	7,0
kupi knjižicu sezone	7	3,5
UKUPNO	201	100

as=3,61 sd=1,74



Graf 34. Procjene ispitanika o načinu informiranja o zbivanjima u kazalištu (sezona 2007./2008.)

6. 1. 3. Sociodemografska struktura kazališne publike

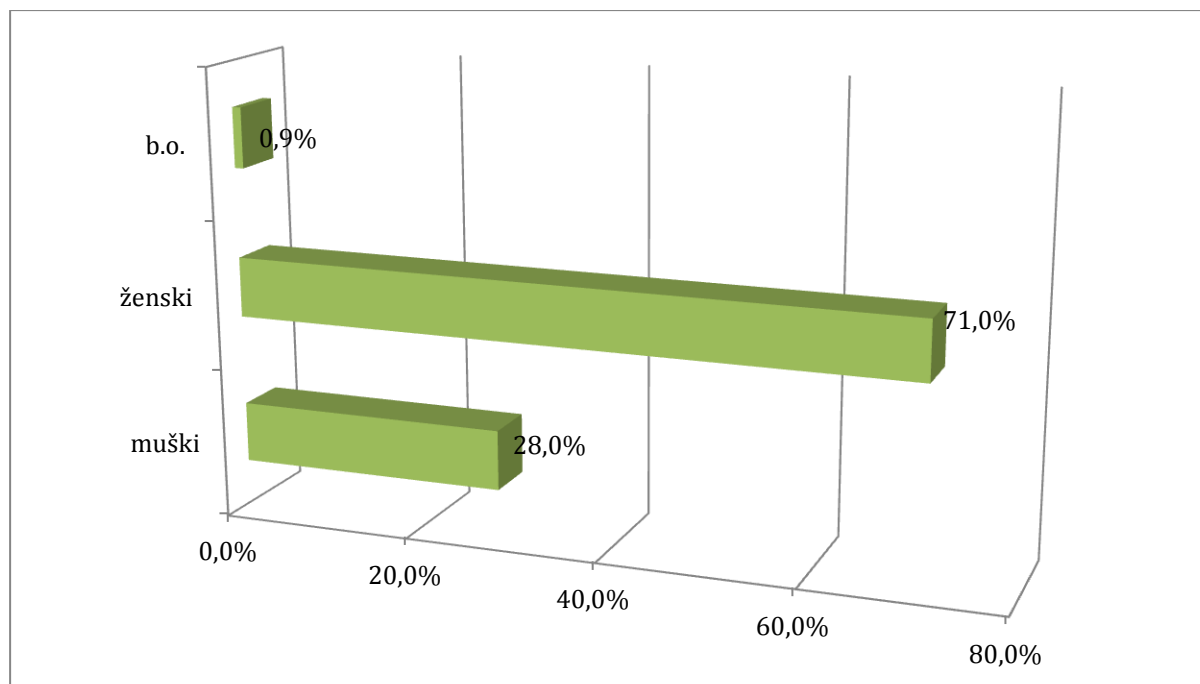
Sociodemografske pokazatelje ćemo prikazati analizom varijabli istraživanja iz sezone 2011./2012.

U spolnoj strukturi prednjače žene. Od ukupno 107 ispitanih, čak 76 (71 %) ih je ženskoga spola, 30 (28,0 %) ih je muškoga, a jedan sudionik nije odgovorio na to pitanje.

Tablica 42. Spol ispitanika

Spol	f	%
muški	30	28,0
ženski	76	71,0
b.o.	1	0,9
UKUPNO	107	100

as=1,71 sd=0,45



Graf 35. Spol ispitanika

U dosadašnjim istraživanjima publike¹⁷⁵ jedna od neizostavnih varijabli koja se analizira jest dobna varijabla.

Četvrtina ispitanika pripada dobnoj skupini od 41 do 50 godina, nešto manja distributivna vrijednost (22,4 %) je za skupinu od 51 do 60 godina. 18,7 % ispitanika nalazi se u dobnoj skupini od 31 do 40, a 16,8 % je u najstarijoj dobnoj skupini (61 i više), dok je najmlađa dobna skupina (do 20 godina) zastupljena sa samo 3,7 %. 13,1 % ih je u dobi od 21 do 30 godina.

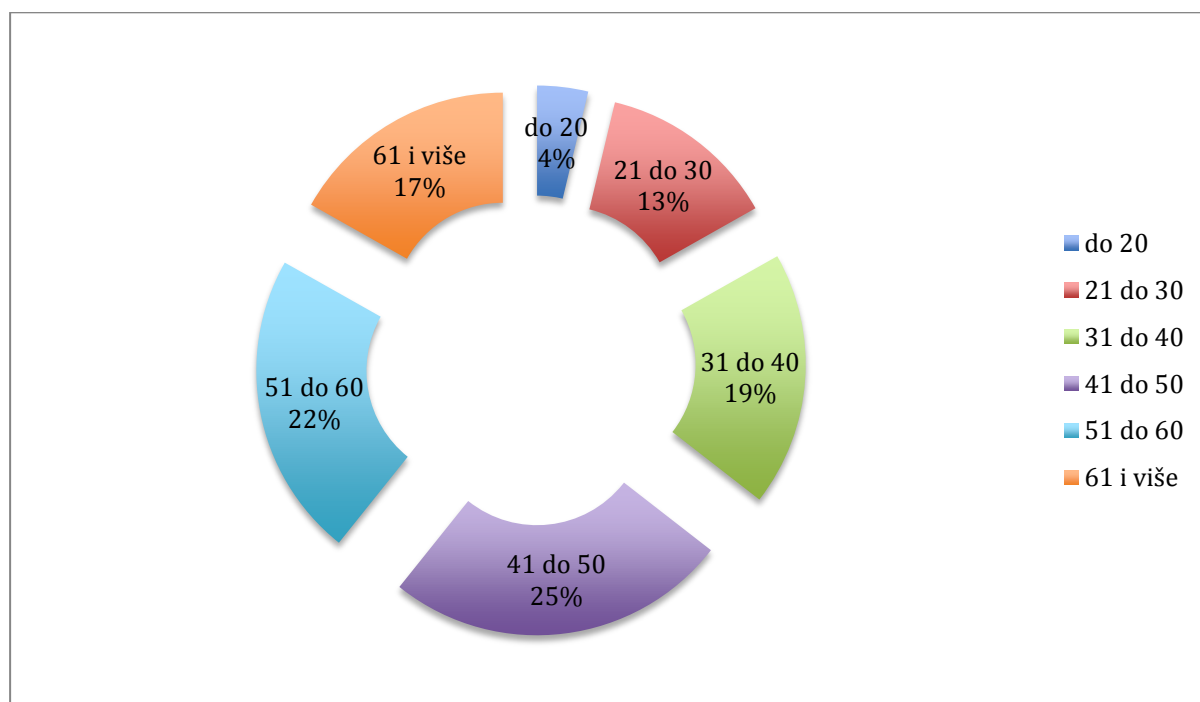
”Mlađa starija populacija”, kako se naziva dobna skupina od 41 do 50 godina pokazuje se kao najaktivnija i u istraživanjima u inozemstvu. Smatramo kako ova dobna skupina ima financijska sredstva, ali i slobodno vrijeme za posjećivanje kazališnih predstava, stoga je potrebno raditi na razvijanju navedene dobne skupine te joj omogućiti dodatne doživljaje ili usluge koje će joj odlazak u kazalište učiniti još intrigantnijim.

Tablica 43. Dob ispitanika

¹⁷⁵ Misli se na istraživanja provedena u Kanadi, Francuskoj, SAD-u, Australiji i dr.

Dob	f	%
do 20	4	3,7
21 do 30	14	13,1
31 do 40	20	18,7
41 do 50	27	25,2
51 do 60	24	22,4
61 i više	18	16,8
UKUPNO	107	100

as=4,00 sd=1,40



Graf 36. Dob ispitanika

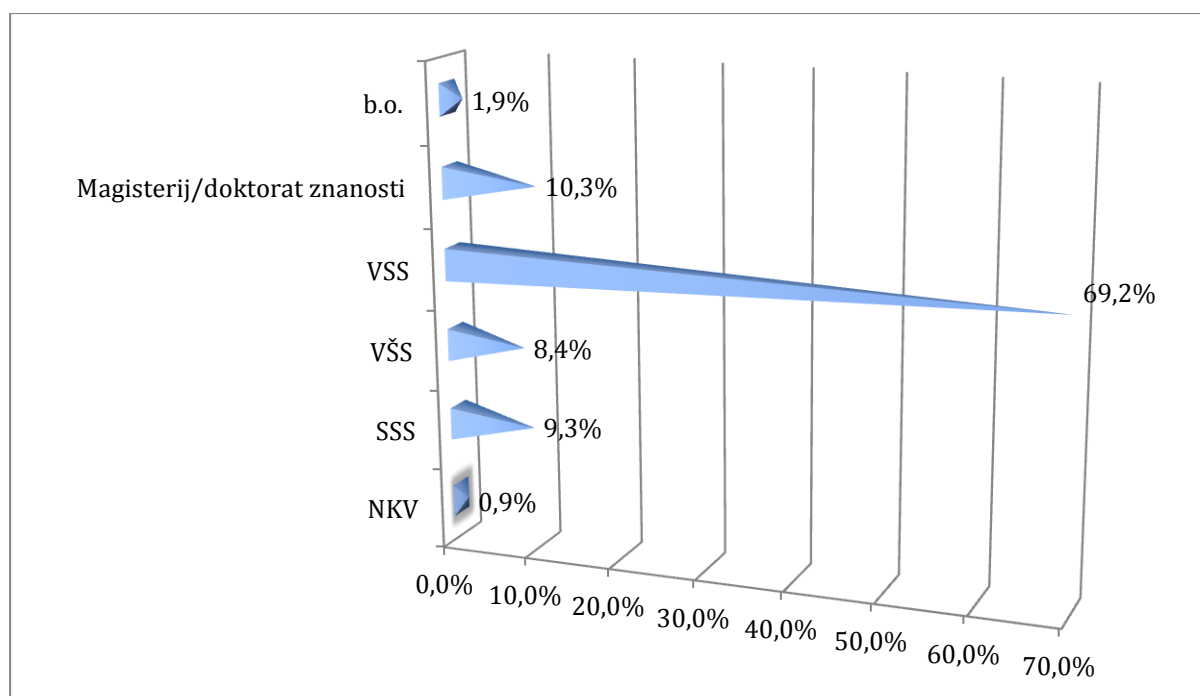
Kao pokazatelje socioprofesionalne strukture ispitanika, analizirali smo njihovu razinu obrazovanja, zanimanje i radni status.

Više od dvije trećine (69,2 %) završilo je fakultet ili akademiju, slijede ih magistri i doktori znanosti (10,3 %), dok su ostale obrazovne kvalifikacije niže od desetine ispitanih: srednju stručnu spremu ima 9,3 % , a višu 8,4 % ispitanih. Dvoje ispitanika nije odgovorilo na ovo pitanje, a jedan (0,9 %) je nekvalificiran.

Tablica 44. Obrazovna struktura ispitanika

Stručna sprema	f	%
NKV	1	0,9
SSS	10	9,3
VŠS	9	8,4
VSS	74	69,2
magisterij/doktorat znanosti	11	10,3
b.o.	2	1,9
UKUPNO	107	100

as=3,80 sd=0,79



Graf 36. Obrazovna struktura ispitanika

Rezultati ilustriraju kako je gotovo polovica ispitanih (48,6 %) po zanimanju¹⁷⁶ stručnjak/inja ili znanstvenik/ca, slijede ih sa 13,1 % inženjeri/ke i tehničari/ke, ravnomjerno su zastupljeni (9,3 %) službenici/ce i rukovodeći službenici/ce, čelnici/ice i dužnosnici/ce, kao i oni koji na pitanje nisu dali odgovor. 7,5 % je obrtnika/ca, a 2,8 % radnika/ca, dok vojnu osobu ne nalazimo među ispitanima.

Slične rezultate iznjedrila su i mnogobrojna istraživanja publike u inozemstvu, stoga se o publici kazališta *mainstream* profila govori kao o elitnoj društvenoj skupini.

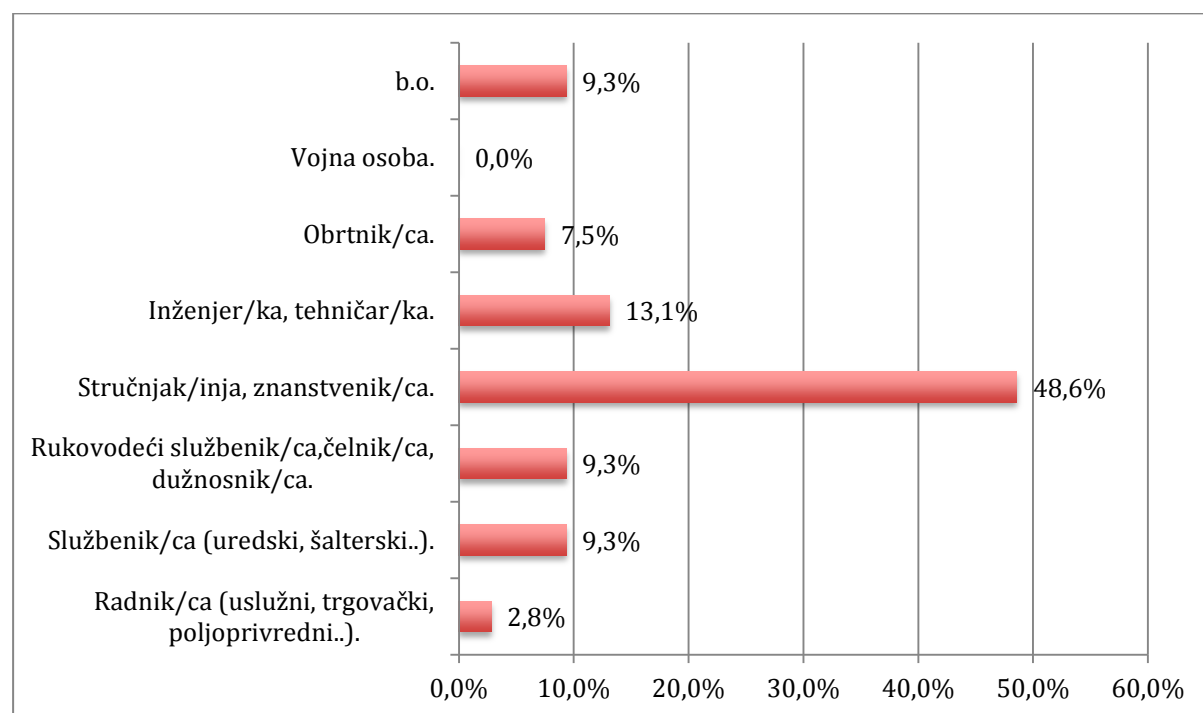
Tablica 45. Struktura ispitanika prema zanimanju

Zanimanje	f	%
radnik/ca (uslužni, trgovački, poljoprivredni...)	3	2,8

¹⁷⁶ Pri postavljanju varijable, rukovodili smo se nacionalnom klasifikacijom zanimanja iz 2010. godine.

službenik/ca (uredski, šalterski...)	10	9,3
rukovodeći službenik/ca,čelnik/ca, dužnosnik/ca	10	9,3
stručnjak/inja, znanstvenik/ca	52	48,6
inženjer/ka, tehničar/ka	14	13,1
obrtnik/ca	8	7,5
vojna osoba	0	0,0
b.o.	10	9,3
UKUPNO	107	100

as=5,75 sd=1,69



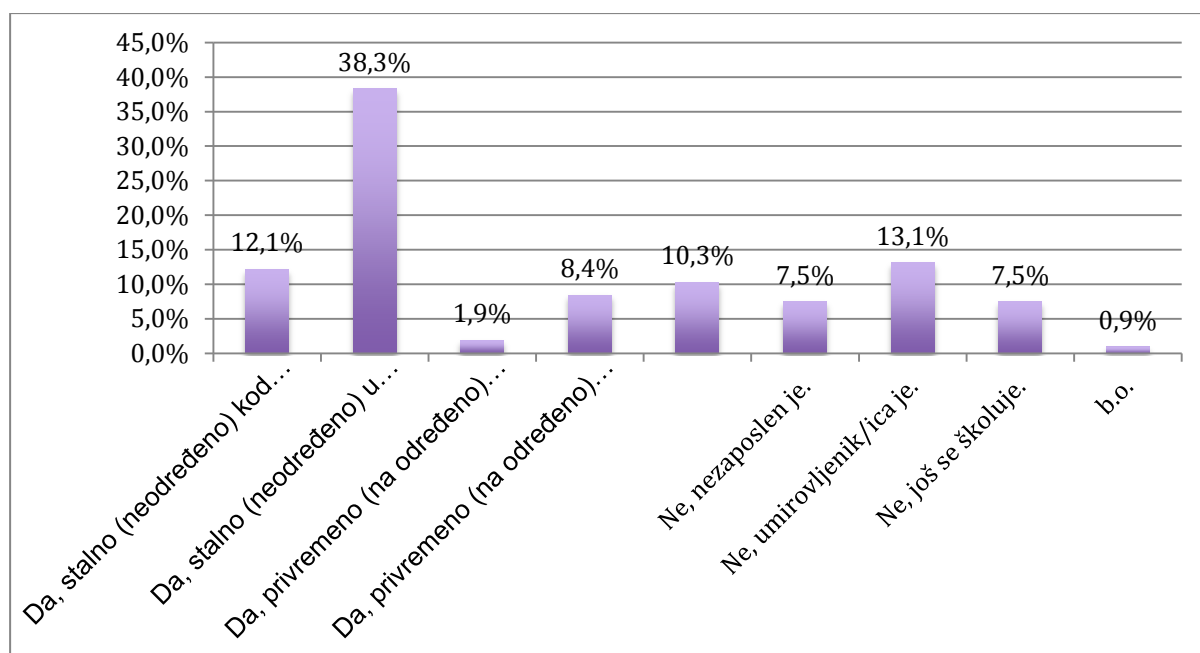
Graf 37. Struktura ispitanika prema zanimanju

Većina ispitanih je u radnome odnosu, a manje su zastupljeni umirovljenici (13,1 %), nezaposleni i školarci/studenti s jednakom vrijednošću (7,5 %). Više od trećine (38,3 %) ima stalni radni odnos u državnoj/javnoj službi, 12,1 % je također u stalnom radnom odnosu, ali kod privatnika, dok ih je privremeno zaposleno 8,4 % u državnoj/javnoj službi i tek 1,9 % kod privanika. Samozaposlena je desetina ispitanih (10,3 %)

Tablica 46. Radni status ispitanika

Radni status	f	%
da, stalno (neodređeno) kod privatnika	13	12,1
da, stalno (neodređeno) u državnoj/javnoj službi	41	38,3
da, privremeno (na određeno) kod privatnika	2	1,9
da, privremeno (na određeno) u državnoj/javnoj službi	9	8,4
da, kao samozaposleni (u vlastitoj ili obiteljskoj firmi ili obrtu)	11	10,3
ne, nezaposlen je	8	7,5
ne, umirovljenik/ica je	14	13,1
ne, još se školuje	8	7,5
b.o.	1	0,9
UKUPNO	107	100

as=5,67 sd=2,45



Graf 38. Radni status ispitanika

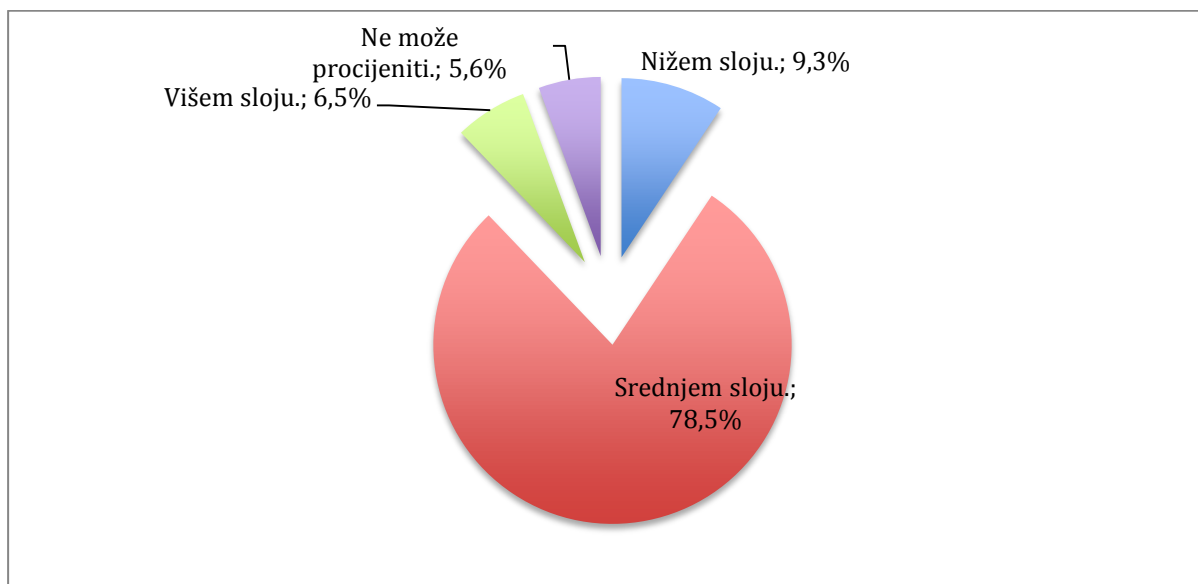
Kao pokazatelje sociomaterijalnoga statusa postavili smo procjenu ispitanika o pripadnosti društvenom sloju, mjesto stanovanja, glavni izvor prihoda i mjesečnu visinu prihoda.

Najveći broj (78,5 %) (samo)procjenjuje se kao srednji sloj, dok ih 5,6 % ne može procijeniti. Nižim slojem se (samo)procjenjuje manje od desetine (9,3 %), a višim tek 6,5 % ispitanika.

Tablica 47. Procjena ispitanika o pripadnosti određenom društvenom sloju

Pripadnost društvenom sloju	f	%
nižem sloju	10	9,3
srednjem sloju	84	78,5
višem sloju	7	6,5
ne može procijeniti	6	5,6
UKUPNO	107	100

as=2,86 sd=0,61



Graf 39. Procjena ispitanika o pripadnosti određenom društvenom sloju

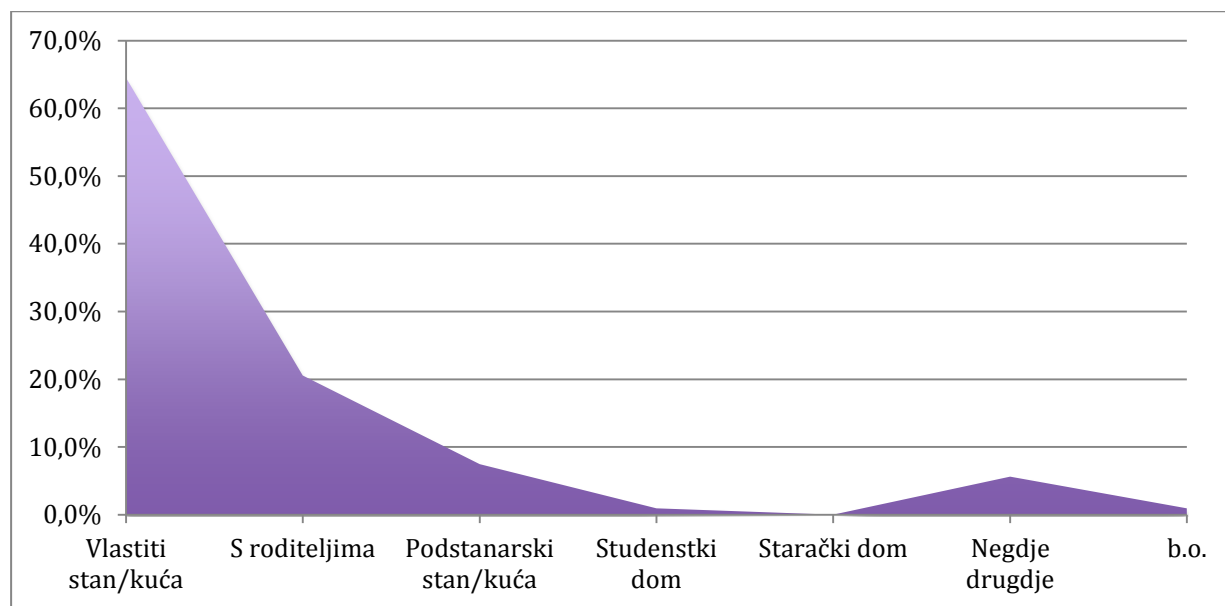
Velika većina (64,5 %) stanuje u vlastitom stanu ili kući, dok ih je nešto manje od četvrtine (20,6 %) s roditeljima. 7,5 % ispitanih su podstanari, a 5,6 % stanuje negdje drugdje. Studentski dom mjesto je stanovanja tek jednog (0,9 %) ispitanika, a u staračkom domu ne prebiva nijedan ispitanik.

Tablica 48. Struktura ispitanika prema mjestu stanovanja

Mjesto stanovanja	f	%
vlastiti stan/kuća	69	64,5
s roditeljima	22	20,6
podstanarski stan/kuća	8	7,5
studenstki dom	1	0,9
starački dom	0	0,0

negdje drugdje	6	5,6
b.o.	1	0,9
UKUPNO	107	100

as=5,21 sd=1,32



Graf 40. Struktura ispitanika prema mjestu stanovanja

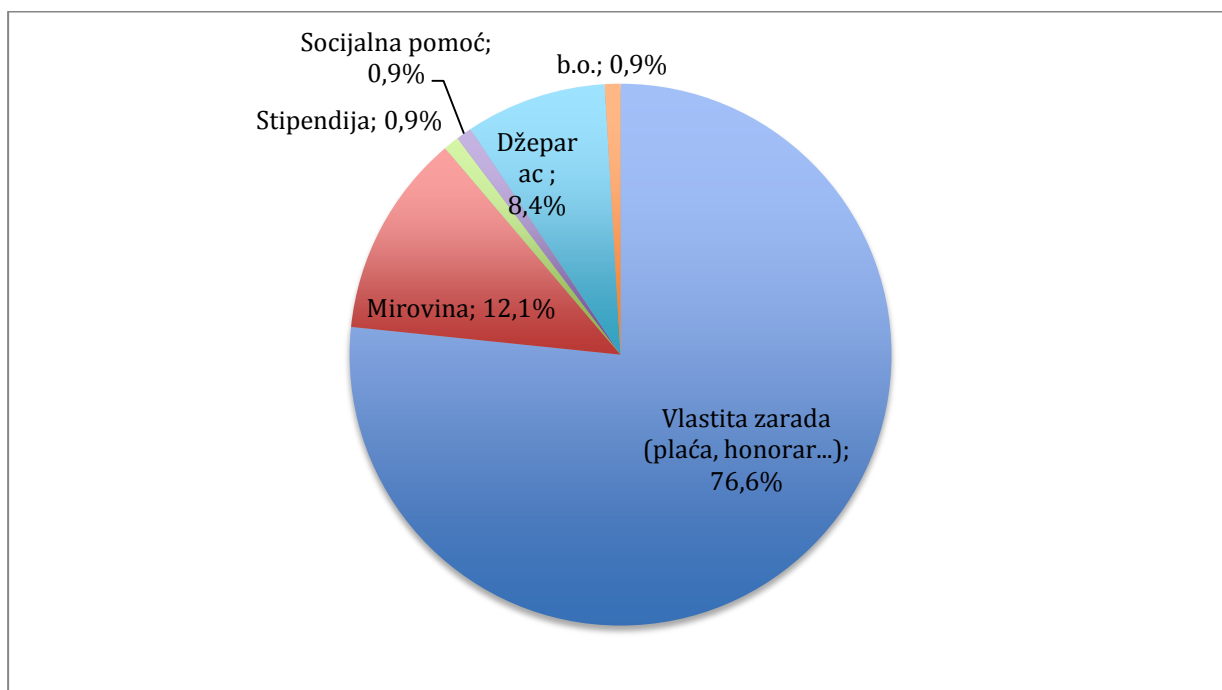
Više od tri četvrtine (76,6 %) ispitanika navodi vlastitu zaradu (plaću, honorar i sl.) kao glavni izvor prihoda, a za 12,1 % glavni je prihod mirovina, dok je džeparac izvor za 8,4 % ispitanih. Ostali izvori zastupljeni su u neznatnim vrijednostima.

Tablica 49. Izvor prihoda ispitanika

Izvor prihoda	f	%
vlastita zarada (plaća, honorar...)	82	76,6
mirovina	13	12,1

stipendija	1	0,9
socijalna pomoć	1	0,9
džeparac	9	8,4
b.o.	1	0,9
UKUPNO	107	100

as=4,56 sd=0,95



Graf 41. Izvor prihoda ispitanika

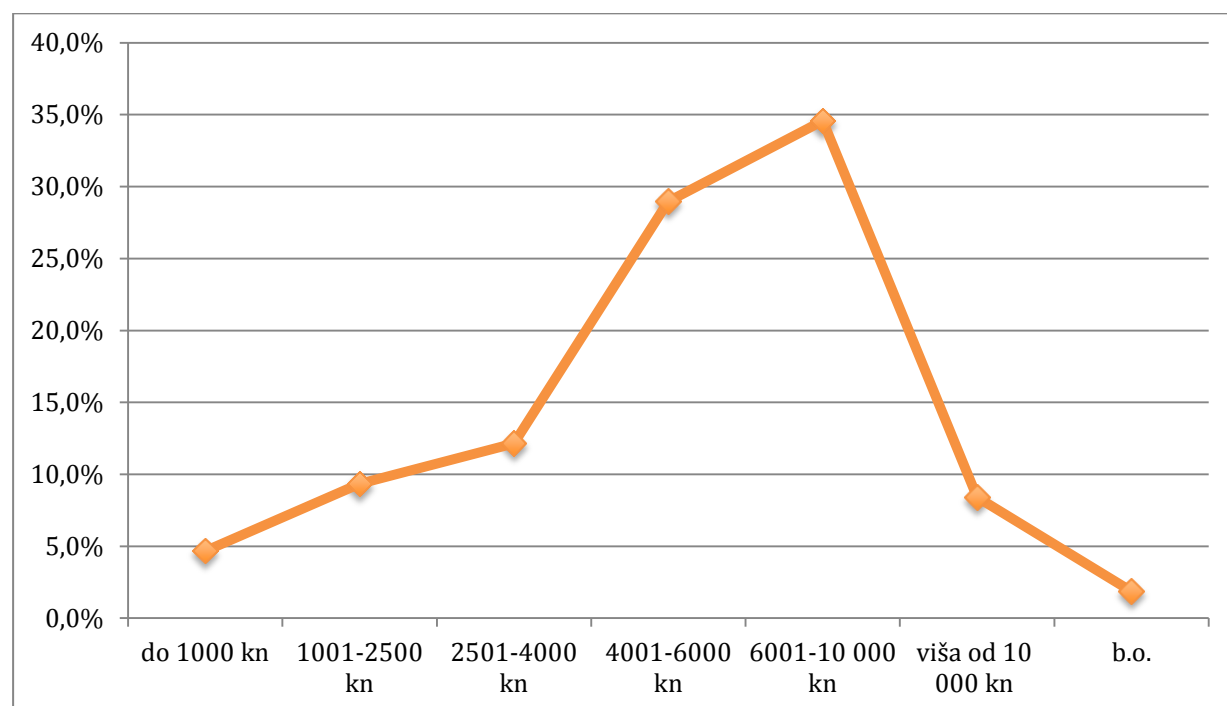
Više od trećine (34,6 %) prima između 6001 i 10 000 kuna mjesečno, dok neznatno manje od trećine (29,0 %) ispitanih prihoduje između 4001 i 6000 kuna. 12,1 % navodi iznos između 2501 i 4000 kuna, a 9,3 % prima od 1001 do 2500 kn. 8,4 % prihoduje više od 10 000 kuna mjesečno, a 4,7 % ispitanih do 1000 kuna.

Uzimajući u obzir prosječnu plaću u državi, možemo zaključiti da kazališnu publiku čine većinom oni s iznadprosječnim i prosječnim mjesečnim prihodima.

Tablica 50. Mjesečni prihodi ispitanika

Mjesečni prihodi	f	%
do 1000 kn	5	4,7
1001-2500 kn	10	9,3
2501-4000 kn	13	12,1
4001-6000 kn	31	29,0
6001-10 000 kn	37	34,6
viši od 10 000 kn	9	8,4
b.o.	2	1,9
UKUPNO	107	100

as=4,05 sd=1,29



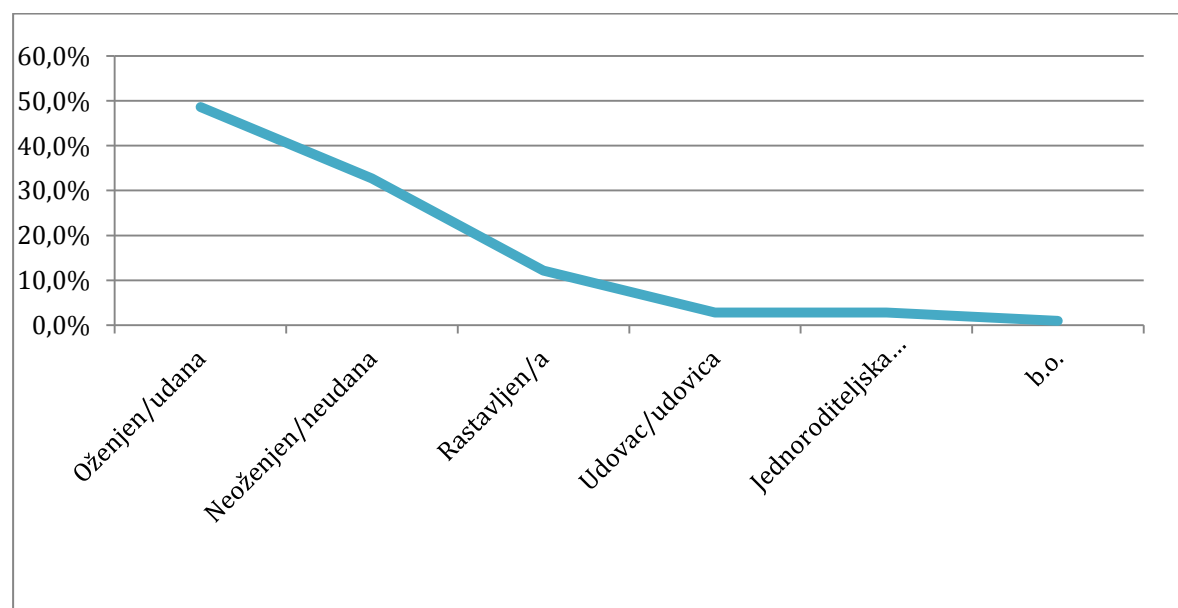
Graf 42. Mjesečni prihodi ispitanika

Zanimao nas je i obiteljski status ispitanika, podrijetlo i mjesto stalnoga boravka. Gotovo polovica (48,6 %) ispitanika je u braku, trećina (32,7 %) ih nije u bračnoj zajednici, a nešto više od desetine (12,1 %) ih je rastavljeno. Ostali statusi nisu znatno zastupljeni.

Tablica 51. Obiteljski status ispitanika

Obiteljski status	f	%
oženjen/udana	52	48,6
neoženjen/neudana	35	32,7
rastavljen/a	13	12,1
udovac/udovica	3	2,8
jednoroditeljska obitelj/samohrani roditelj	3	2,8
b.o.	1	0,9
UKUPNO	107	100

as=4,22 sd=0,97



Graf 43. Obiteljski status ispitanika

Više od polovice ispitanih (58,9 %) rođeno je u Zagrebu, dok je nešto manje od druge polovice rođeno u ostalim većim i manjim gradovima, mjestima i selima Hrvatske. Ukupno tri ispitanika rođena su u Sloveniji, troje u Bosni i Hercegovini, a jedan u Republici Srbiji. Odgovor na to pitanje nije pružilo pet ispitanika.

Tablica 52. Mjesto rođenja ispitanika

Mjesto rođenja	f	%
Zagreb	63	58,9
Slavonski Brod	2	1,9
Split	2	1,9
Brežice	2	1,9
Pula	2	1,9
Sisak	2	1,9
Zaprešić	1	0,9
Subotica	1	0,9
Vinkovci	1	0,9
Rijeka	1	0,9
Kočerin	1	0,9
Beograd	1	0,9
Imotski	1	0,9
Podgora	1	0,9
Požeški Resnik	1	0,9
Ogulin	1	0,9
Križevci	1	0,9

Bjelovar	1	0,9
Garešnica	1	0,9
Dubrovnik	1	0,9
Sarajevo	1	0,9
Beli Manastir	1	0,9
Mostar	1	0,9
Umag	1	0,9
Samobor	1	0,9
Paulovac	1	0,9
Ljubljana	1	0,9
Lastovo	1	0,9
Okučani	1	0,9
Osijek	1	0,9
Nova Gradiška	1	0,9
Korčula	1	0,9
Velika Gorica	1	0,9
Omiš	1	0,9
Zabok	1	0,9
b.o.	5	4,7
UKUPNO	107	100

Zagreb je za gotovo 90 % ispitanih mjesto stalnoga boravka. Većina ostalih boravi u manjim gradovima i mjestima Zagrebačke županije, a jedan ispitanik u upravnome središtu Europske unije – Bruxelessu.

Tablica 53. Mjesto stalnoga boravka ispitanika

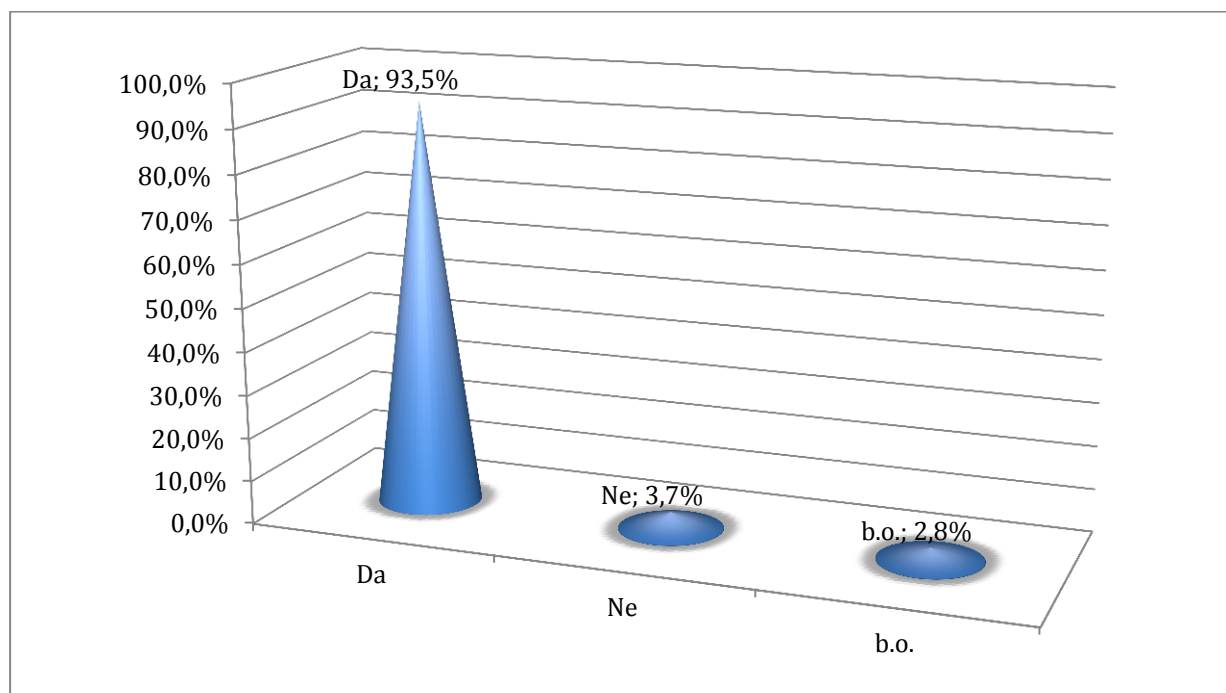
Mjesto stalnog boravka	f	%
Zagreb	96	89,7
Samobor	3	2,8
Velika Gorica	1	0,9
Dugo Selo	1	0,9
Bregana	1	0,9
Sv.Ivan Zelina	1	0,9
Pula	1	0,9
Bruxeless	1	0,9
b.o.	2	1,9
UKUPNO	107	100

Naposljetku, analizirali smo računalnu pismenost ispitanika, koju indicira posjedovanje računala i pristup internetu.

Tablica 54. Izjava ispitanika o posjedovanju računala

Posjedovanje računala:	f	%
da	100	93,5
ne	4	3,7
b.o.	3	2,8
UKUPNO	107	100

as=1,96 sd=0,19



Graf 44. Izjava ispitanika o posjedovanju računala

Distributivne vrijednosti polarizirane su na ispitanike koji pristup internetu imaju kod kuće (47,7 %) i na one koji ga imaju i kod kuće i na poslu (43,9 %).

Tablica 55. Izjava ispitanika o dostupnosti interneta

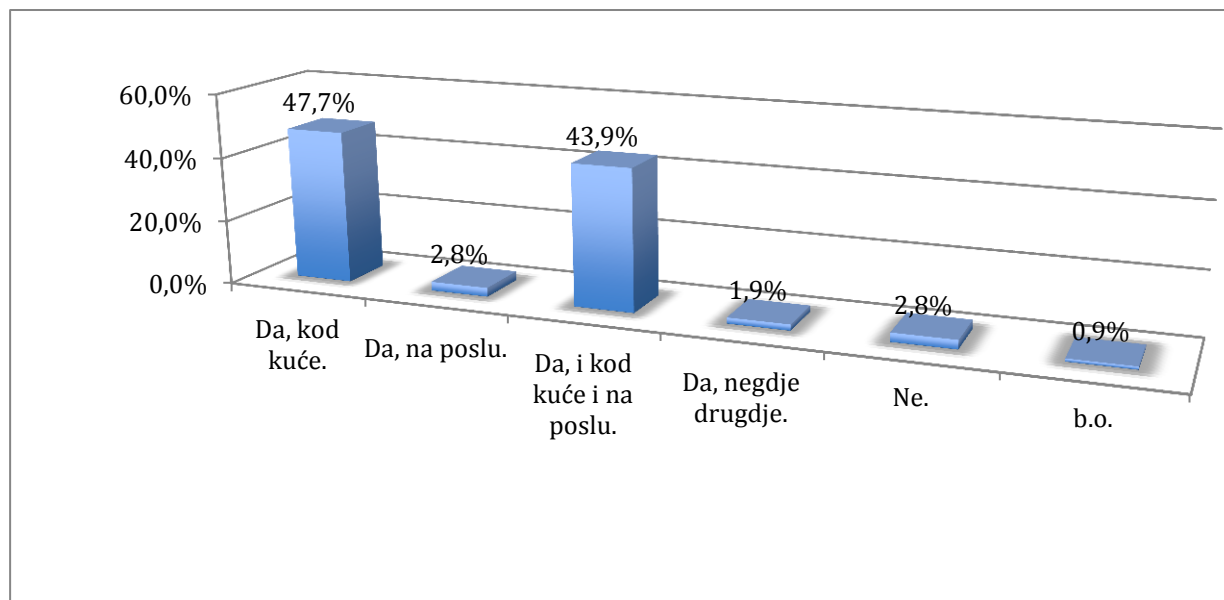
Pristup internetu	f	%
da, kod kuće	51	47,7
da, na poslu	3	2,8
da, i kod kuće i na poslu	47	43,9
da, negdje drugdje	2	1,9
ne	3	2,8
b.o.	1	0,9

UKUPNO

107

100

as=4,29 sd=0,85



Graf 45. Izjava ispitanika o dostupnosti interneta

6. 1. 4. Korelacije izdvojenih varijabli za skupinu nepretplatnika

Sukladno potrebama naše studije, ovdje ćemo prikazati rezultate nekih korelacija izdvojenih varijabli istraživanja skupine nepretplatnika. Cilj prikaza jest praktični doprinos rada. Uz pomoć analiziranih rezultata mogao bi se usmjerenije osmisliti *Strateški plan kazališta*, a posebice njegov marketinški segment, koji bi, pak, mogao, zahvaljujući ovim nalazima, pridonijeti komuniciranju sa širim društvenim skupinama, a ne samo onima kulturne provenijencije. Korelacije su računate prema Pearsonovom koeficijentu korelacije.

Tablica 56. Pregled rezultata korelacije varijabli cijene ulaznica, učestalosti dolazaka, posjećivanja kazališta i zadovoljstva kazališnim repertoarom u cijelosti

	<i>cijena ulaznice</i>	<i>učestalost dolaska</i>	<i>redovitost posjećivanja</i>	<i>kazališni repertoar</i>
<i>cijena ulaznice</i>	1	-,136	-,158	,079
Pearsonova		,166	,105	,420
k.	107	106	107	106

Sig. (2-tailed) N				
<i>učestalost dolaska</i> Pearsonova k. Sig. (2-tailed) N	-,136 ,166 106	1 106	,528 ,000 106	,423 ,000 105
<i>redovitost posjećivanja</i> Pearsonova k. Sig. (2-tailed) N	-,158 ,105 107	,528 ,000 106	1 107	,396 ,000 106
<i>kazališni repertoar</i> Pearsonova k. Sig. (2-tailed) N	,079 ,420 106	,423 ,000 105	,396 ,000 106	1 106

Zadovoljstvo kazališnim repertoarom znatno je povezano s posjećivanjem kazališta i učestalošću posjeta, no varijabla utjecaja cijene ulaznice na dolazak u kazalište nije znatno povezana s varijablama posjećivanja, učestalosti dolazaka u kazalište i zadovoljstva kazališnim repertoarom u cijelosti.

Tablica 57. Prikaz rezultata korelacije varijabli posjećivanja kazališta i posjećivanja web stranice kazališta

	<i>posjećivanje HNK</i>	<i>posjećivanje weba HNK</i>
<i>posjećivanje HNK</i> Pearsonova k. Sig. (2-tailed) N	1 107	,248 ,010 106
<i>posjećivanje weba HNK</i> Pearsonova k. Sig. (2-tailed) N	,248 ,010 106	1 106

Korelacija je izdvojena sa svrhom argumentacije kako su u digitalnom dobu, *online* mediji nezaobilazni i obvezni alati za komuniciranje s publikom. Rezultati pokazuju kako je posjećivanje *web* stranice kazališta, odnosno proaktivno praćenje rada kazališta putem njegovoga *weba* povezano s posjećivanjem kazališta.

Tablica 58. Prikaz rezultata korelacije varijabli posjećivanja kazališta i gledanja predstava na FSK

	<i>posjećivanje HNK</i>	<i>predstave FSK</i>
<i>posjećivanje HNK</i>		
Pearsonova k.	1	,351
Sig. (2-tailed)		,000
N	107	107
<i>predstave FSK</i>		
Pearsonova k.	,351	1
Sig. (2-tailed)	,000	
N	107	107

Posjećivanje HNK znatno je povezano uz gledanje predstava na FSK. Ta je korelacija izdvojena jer je od sezone 2014./2015. *FSK* integriran u repertoar HNK.

Kako bismo provjerili teorijske postavke rada vezane uz Bourdieuov koncept distinkcije, varijablu procjene pripadnosti društvenome sloju korelirali smo varijablama posjećivanja i učestalosti odlazaka u kazalište:

Tablica 59. Prikaz rezultata korelacije varijabli posjećivanja kazališta, učestalosti dolazaka u kazalište i pripadnosti društvenom sloju

	<i>redovitost posjećivanja</i>	<i>učestalost dolaska</i>	<i>društveni sloj</i>
<i>redovitost posjećivanja</i>			
Pearsonova k.	1	,528	-,015
Sig. (2-tailed)		,000	,883
N	107	106	104
<i>učestalost dolaska</i>	,528	1	,205
Pearsonova k.	,000		,038
Sig. (2-tailed)	106	106	103
N			
<i>društveni sloj</i>			

Pearsonova k.	-,015	,205	1
Sig. (2-tailed)	,883	,038	
N	104	103	104

Procjena pripadnosti društvenom sloju znatno je povezana s učestalošću dolazaka u kazalište, a varijable posjećivanja kazališta i učestalosti dolazaka su vrlo značajno povezane.

6. 2. Kazališni umjetnici – integrirani profesionalci¹⁷⁷

Sennet (1989.) razjašnjava kako je glumac 19. st. složena pojava jer u njegovom djelovanju, ako je umjetnik-izvođač, pojavljivanje činilaca ličnosti nije tek puki utjecaj kulture na njegov vlastiti osjećaj sebe. Kako smo se izdvojenim umjetnicima toga doba bavili u prvoj cjelini rada, u ovome ćemo potpoglavlju prikazati mišljenja i stavove suvremenih umjetnika. Nastavno na Senneta, a sa svrhom uočavanja utjecaja društvenih odnosa na ondašnji i današnji status umjetnika, navodimo Hauserov (1986: 140) zaključak kako umjetnici u doba kapitalizma ne bi nikada postali nositelji građanskog zvanja koje se cijeni, koje je nezavisno i koje se redovno obavlja bez preobrazbe njihove društvene funkcije. Ta je funkcija imala prije oblik služenja ličnostima, ukazivanja počasti, dužnosti panegiričara i osobne propagande, a sada je dobila oblik u kojem se vrijednosti mogu općenitije primijeniti i objektivno bolje odrediti. Objektivni uvjeti određuju oblik umjetničkog djela, a društveni položaj umjetnika ponajbolje se izražava u odnosu umjetnika prema interesima, težnjama, šansama, sredstvima moći i nadležnostima one grupe kojoj pripada ili misli da pripada. (Hauser, 1986: 119)

Iz velikog broja umjetnika, stalno i honorarno zaposlenih, koji svakodnevno fluktuiraju kazalištem izdvojili smo slučajnim odabirom njih desetero za naše istraživanje.

Kazališni umjetnici specifični su ne samo po svojoj profesiji, koja podrazumijeva specifične poslove i radno vrijeme, već i po oblicima odnosa koje im kazalište, kao institucija, nameće. Neformalna druženja kazališnih umjetnika odvijaju se uglavnom u kazališnom

¹⁷⁷ Termin "integrirani profesionalci" rabi Becker (2009.) za umjetnike koji rade u organiziranu svijetu umjetnosti, smatrajući kako distributivna mreža (kazališta, koncertne dvorane, kina...), koju razvijaju svjetovi umjetnosti, iziskuje neprekidno stvaranje neke količine djela, koje će se distribuirati putem integriranih profesionalaca. Becker (2009.) zaključuje kako se svjetovi umjetnosti spram integriranih profesionalaca i njihovih djela odnose kao da su međusobno zamjenjivi unatoč njihovim izrazitim razlikama i jedinstvenim sposobnostima. Svaki organizirani svijet umjetnosti proizvodi i "otpadnike", umjetnike koji su nekoć bili dio konvencionalnog svijeta u svojem prostoru i mediju, ali nisu prihvaćali njegovo sputavanje.

buffetu, koji se kolokvijalno naziva "službeni *buffet*". Na tome nevelikom mjestu, uglavnom za vrijeme stanke između proba, u vrijeme ručka ili navečer, za stanke ili poslije predstave, okupljaju se balerine, baletani, orkestralni umjetnici, operne pjevačice i pjevači, dramske umjetnice i umjetnici, dirigenti, koreografi, redatelji, kostimografi, scenografi, krojačice, biljeteri, scenski i drugi radnici Službe tehnike.

Buffet je "ono" mjesto iza kulisa, gdje se glasno, ali i šaptom, priča o svim poznatim i skrivenim događanjima u kazalištu i oko njega, u području kulture. Nekada se, navode stariji umjetnici, ovdje "boravilo", "jelo, pilo, spavalo", *buffet* je bio "dnevni i noćni boravak i radno mjesto". Današnji se umjetnici ne zadržavaju toliko vremena u *buffetu*, ali većina ih gaji kontinuitet dolazaka i druženja s kolegama.

Umjetnička se djela izvode na pozornici, a stvaraju i pripremaju u dvoranama za probe te sobama za vježbanje i radionicama. Intervjue smo vodili upravo u tim prostorima, koji su nam omogućili potreban mir i koncentraciju, no neformalan duh *buffeta* očitovao se u razgovorima s umjetnicima.

Prema spolu, ispitali smo šest ispitanica i četiri ispitanika. Prema vrsti zaposlenja sedmero umjetnika/ca je stalno zaposleno, od kojih je troje kraće od pet godina, dvoje između deset i dvadeset godina, od kojih je jedna zaposlena stalno šesnaest godina, a ukupno djeluje u HNK dvadesetdvije godine. Dvoje je ispitanika stalno zaposleno više od trideset godina. Troje ispitanika honorarni su suradnici jednu do dvije godine.

Dob ispitanih honorarnih suradnika je između 20 i 25 godina. Dob onih koji rade duže od trideset godina je od 41 do 50 i 51 do 60 godina. Dvoje zaposlenih kraće od pet godina u dobnoj su skupini od 26 do 30 godina, a jedan je u skupini od 31 do 35 godina. Zaposleni između deset i dvadeset godina pripadaju dobnim skupinama od 36 do 40 i 51 do 60 godina. Devet od deset ispitanika, uključujući sve honorarne suradnike, članovi su neke strukovne ili umjetničke udruge. Udruge koje nam navode su: *Hrvatsko društvo dramskih umjetnika (HDDU)*, *Hrvatska udruga orkestralnih kazališnih umjetnika (HUOKU)*, *Hrvatsko društvo plesnih i baletnih umjetnika (HDPBU)*, *Hrvatska udruga likovnih umjetnika primijenjenih umjetnosti (ULUPUH)*, *Društvo filmskih redatelja Hrvatske (DFRH)*. Šestero ispitanih, uključujući troje honorarnih suradnika, djeluje izvan kazališta u glazbenom triju ili kvartetu, amaterskoj plesnoj skupini, latino bendu ili nečem drugom. Petero tih ispitanika nastupa često, a samo jedan rijetko izvan kazališta. Četvero ispitanih su članovi *Hrvatskog sindikata djelatnika u kulturi*, troje ih se procjenjuje aktivnim članovima, a jedan je ispitanik povjerenik za jednu umjetničku cjelinu kazališta i član upravnog odbora.

Iz navedenih odgovora zaključujemo kako su ispitani umjetnici društveno aktivni u području kulture, bilo da se radi o umjetničkom ili nekom drugom javnom djelovanju. HSDK mali je sindikat po broju članova i prema našoj analizi iz promatranja sa sudjelovanjem nema dobro i nepokolebljivo vodstvo, već se prepušta utjecaju političkih elita. Načelno, povremeno se potpisuju peticije, upućuju otvorena pisma i sl., no stvarnim djelovanjem HSDK dopustio je mnoge štetne i nepovoljne promjene u *Kolektivnom ugovoru* i *Granskom kolektivnom ugovoru* te smanjenje plaća i ukidanje dodataka na plaću. Utvrdili smo da su se glasovanja o *Kolektivnom govoru* provodila netransparentno, listići nisu imali kodni broj, nije postojala glasačka kutija već su članovi ostavljali listiće sindikalnoj povjerenici na porti kazališta. Rezultati glasovanja su objavljeni na stanicama sindikata, a nakon ukazivanja na njihovu netočnost, maknuti su sa stranice, što pojačava sumnju u vjerodostojnost odluka temeljem glasova članova.

Svi ispitani su akademski obrazovani, a osmero ih je, uključivši honorarne suradnike, akademiju završilo u Zagrebu. Jedan je ispitanik akademsko obrazovanje stekao u Engleskoj, a jedan u Moldoviji. Čak četvero ispitanika nije znalo odgovoriti na koji način se usavršavaju i pridonose vlastitom cjeloživotnom obrazovanju. Većina koji su pružili odgovore navode kako to rade "vježbanjem", a smatrali su da pridonose i "gledanjem predstava i individualnim pripremama" i "kontinuiranim umjetničkim radom", dok samo jedan navodi "prisustvovanjem stručnim seminarima i čitanjem stručne literature". Petero ispitanika smatra da pripada srednjem društvenom sloju, čak četvero ih ne zna ili ne može procijeniti, dok jedan ispitanik smatra da pripada nižem sloju. Dvoje umjetnika¹⁷⁸ dobitnici su pojedinačnih umjetničkih nagrada, a jedan skupne, ansambl-nagrade.

Svih deset ispitanika smatra poželjnim da umjetnici steknu visoku stručnu spremu, a oko pitanja o kvaliteti obrazovanja na umjetničkim akademijama u Hrvatskoj podijeljenih su mišljenja. Četvero ih smatra da uopće nisu kvalitetne i da se umjetnici trebaju školovati izvan Hrvatske, samo dvoje ih smatra dobrima, dok ostali drže da je najbolje kombinirati školovanje unutar zemlje i inozemstva. Čak sedam ih smatra da mladi umjetnici nemaju dovoljno prostora za uspješnu karijeru u hrvatskome kazalištu, komentirajući (uz smijeh) kako ih je "definitvno previše za tako malu zemlju" ali i argumentirajući kako "sada (!) više nemaju, već dolazi do hiperprodukcije mladih ljudi koji izlaze s, primjerice, *Akademije dramskih*

¹⁷⁸ Jedan je ispitanik dobitnik nagrade *Oskar Harmoš*, dok je drugi osvojio nekoliko: *Nagradu hrvatskoga glumišta*, *Nagradu Ljubo Babić*, *Sterijinu nagradu* i nagradu za operu na Muzičkom biennaleu Zagreb.

umjetnosti i uhljebljuju se u sapunicama, što nije dobro jer kazališta ne mogu usisati sve njih u svoje ansamble.

Umjetnici su svjesni važnosti visokog obrazovanja i drže ga ključnim za razvoj umjetničkih profesija, no nisu spremni artikulirati dodatne mogućnosti, poput usavršavanja ili drugih oblika cjeloživotnog obrazovanja, što je razumljivo jer se, osim gostovanjima stranih redatelja, koreografa ili dirigenata, ne ulaže dodatno u takve načine usavršavanja i obrazovanja, bilo stipendiranjem ili organiziranjem masterclassova, umjetničkih radionica i sličnih projekata.

Svi ispitanici se slažu da umjetnici nisu dovoljno plaćeni za svoj rad u kazalištu i nijedan ispitanik nema sponzorski ugovor s nekom tvrtkom (za automobil, odjeću i sl.). O sponzoriranju repertoara pak, čak četvero ispitanika nema nikakav stav, dok se ostali izjašnjavaju uglavnom kratkim odgovorima kako je "to dobro", "nije loše" ili "poželjno", samo jedan ispitanik navodi kako ih je "premalo". Više od polovice ispitanika, njih šest, nije se izjasnilo o *Zakonu o kazalištu* jer: "ga ne poznaju dovoljno", "ne misle ništa", "ne poznaju ga" i sl. Oni koji su upoznati sa zakonom navode kako "se ne provodi dosljedno", "treba promjene", jedan ispitanik smatra da je taj zakon "neka prijelazna verzija jer nije regulirao mnoge odnose i morat će novi raditi". Samo jedan ispitanik iscrpnije razlaže odgovor na ovo pitanje: "*Zakon* u mnogo toga nije dobar i nosi kontradikcije. Sudjelovao sam u grupi za izradu ovog *Zakona* i pokušao sam nekim simulacijama ukazati na kontradikcije, međutim nije bilo nikakvog odjeka". O pitanju razvija li se i djeluje li kazalište u Hrvatskoj u skladu s politikom, mišljenja su podijeljena: četvero stalno zaposlenih smatra da upravo tako djeluje, dok dvoje stalno zaposlenih i dvoje honorarnih suradnika smatra da ne, a jedan stalno zaposleni i jedan honorarni suradnik ne zna odgovoriti na to pitanje. Točno polovica ispitanika ocjenjuje vlasnike kazališta kao "loše", "nebrižne" i "nezainteresirane jer samo daju novce, a ne prate rad kazališta". Jedan ispitanik vlasnike drži dobrima, dok četvero ispitanika, od kojih su dva honorarna suradnika, ne znaju ili ne žele odgovoriti na to pitanje. Jedan čak sumnja u anonimnost i dobre namjere istraživačice, odnosno znanstvenu svrhu intervjua. Kao nedostatke tako podijeljenoga vlasništva vide: "loše vođenje", "nemogućnost dogovora političkih struktura i male plaće", "nezainteresiranost i činovnički stav prema kazalištu", "nepoznavanje problema".

Ispitanici umjetnici ne posjeduju ekonomski kapital ni društvenu moć izvan polja kulture. Primanja su im niska i ne ugovaraju osobna sponzorstva. Istodobno pokazuju visoku razinu nezainteresiranosti za legislativu i vlasničke odnose nad kazalištem.

Pojedini umjetnici su se uspjeli angažirati oko nekih pitanja, no nije ih se slušalo, niti uvažilo, što smo utvrdili i analizom rada *Kazališnoga vijeća*, kao i praćenjem i ishodom javne rasprave Izmjena i dopuna *Zakona o kazalištima*. U idealnim uvjetima, dakako da umjetnike ne bi trebala u značajnijoj mjeri interesirati ta pitanja, no s obzirom na pretpostavku o izrazitoj prožetosti nacionalnoga kazališta i politike, činilo nam se istraživački intrigantnim uputiti im ih.

Susljedno tome, tražili smo umjetnike da odgovore kako vide rješavanje takve situacije i što misle o publici, upravi kazališta, produkciji, novim tehnologijama i gostovanjima stranih redatelja. Petero ispitanika uskratilo nam je svoje mišljenje o tome što bi trebalo poduzeti da stvari u kazalištu krenu nabolje navodeći kako "ne znaju", "ne razumiju zašto to pitamo kad ne ovisi o njima ništa", "ne osjećaju se kompetentnima za raspravu", dok ostali odgovaraju: "HNK treba maknut od politike. Treba ga vodit ekonomista u suradnji s umjetničkim ravnateljima", "treba uspostaviti reorganizaciju, stručno vodstvo i stabilno i neštedljivo financiranje", "truditi se i dalje", "riješiti financije i ojačati sponzorska sredstva", "treba odgajati kazališnu publiku. Zagreb je operetna sredina. Za dramu publika nije dobro odgojena. Postoji ona koja ide u Kerempuh i Komediju, a za ovu koja dolazi u HNK i Gavellu, na primjer, to je drugačija publika i treba još raditi".

Samo dvoje umjetnika navodi kako publika dobro prihvaća nove umjetničke izričaje, od kojih jedna navodi kako publika "uvijek zna prepoznati kvalitetu", troje ispitanika daje neodređene odgovore, dvoje ih misli da prihvaća "loše" i "teže jer je publika troma malo u prihvaćanju", jedan misli da prihvaća "osrednje", jedan navodi kako "ne zna", a jedan nas upućuje da pitamo publiku.

Polovica ispitanika nije zadovoljna upravom kazališta i načinom kako kazalište funkcionira, jedan od njih obrazlaže: "Nisam zadovoljan. Bilo je bolje prije što se tiče samog ustrojstva, ali i uprave. Mislim da je bilo puno bolje za vrijeme umjetničkih savjeta dok je umjetničko osoblje sudjelovalo u kreiranju. Sada dobijemo samo naslov koji će se igrati i nemamo pojma ni o čemu. Prije su ipak neki relevantni ljudi, umjetnici, raspravljali i glasali o repertoaru, podjelama i angažmanima. Mislim da je to bolji i demokratičniji način rada kazališta, nego ovo danas". Jedan ispitanik navodi da je "osrednje zadovoljan", jedan smatra da "HNK bez obzira na upravu ima najbolju tehniku u državi".

Četvero ispitanika "ne zna" ili "ne može odgovoriti" što nedostaje domaćim produkcijama u usporedbi s onima iz velikih svjetskih kazališnih kuća, jedna smatra da ništa ne nedostaje, jedan misli da to "ovisi o kojim stranim predstavama se radi", a četvero ih argumentira kako nedostaje: "mašte, glamura, novaca", "potrebno vrijeme za rad", "ništa,

osim boljih financija”, ”novac i oprema”. Čak polovica ispitanika ne zna ili ne može odgovoriti na pitanje o odnosu umjetnika prema tehnološkim novinama i njihovoj uporabi u kazališnoj produkciji. Dvoje ih smatra kako je odnos ”loš”, držeći kako ”većina umjetnika nije zainteresirana” i ”(...) jer nema toga dovoljno u nas”, troje stalno zaposlenih ispitanika ponudilo je sljedeće odgovore: ”(...) vrlo lako se prilagođavaju. HNK se treba držati klasike, ali druga kazališta mogu to bolje”, ”Novine su nužno zlo, one prate samo primjere, što apsolutno ne pridonosi kvaliteti predstava”, ”(...) odnos je dobar, ali o kakvim je novinama riječ u ovoj financijskoj situaciji? Scenska tehnika je u većini kazališta na muzejskom nivou. Nova tehnologija košta!”.

Čak osam ispitanika ima afirmativni stav o gostovanjima stranih redatelja, dok jedan od njih smatra da trebaju dolaziti, ali u manjem postotku. Dvoje ispitanika nema stav ili se nisu željeli izjasniti.

Iz odgovora ispitanika očituje se određena dihotomija: umjetnici većinom nisu skloni upravi kazališta, kao ni upotrebi novih tehnologija u kazalištu. Oni nacionalno kazalište istodobno promišljaju prilično hermetično, ali su većinom otvoreni za rad sa stranim redateljima. Simptomatično je kako ih polovica nema ideja o mogućim promjenama i poboljšanjima. Oni duboko svjesni svoje umjetničke pozicije, također su suprotnih promišljanja. Dok bi neki prepustili da kazalište vode školovani menadžeri, drugi drže da bi bilo najbolje kad bi kazalištem upravljali umjetnici u obliku umjetničkih vijeća.

6. 3. Uprava - kulturna elita s ograničenim društvenim djelovanjem

Kako navodi *Statut* HNK, ravnatelji/ce umjetničkih cjelina – pomoćnici intendanta/ice biraju se javnim natječajem, a na prijedlog intendanta/ice imenuje ih *Kazališno vijeće*. No, praksa ovdje ponovno odudara od propisa jer je nepisano i uobičajeno pravilo da se oni na natječaj javljaju po pozivu intendanta/ice. Razrješenjem intendanta/ice, razrješavaju se dužnosti i ravnatelji/ce. Kroz povijest su se na tim mjestima često su se izmijenjivali ravnatelji¹⁷⁹. Neki su dospjeli biti na funkciji tek koji mjesec¹⁸⁰, dok su drugi vodili

¹⁷⁹ Prema popisu Cvjetković-Kurelec (1992.) analizirali smo članove uprave prema spolu u razdoblju od 1895. do danas. U prvih sto godina gotovo svi članovi uprave su muškarci, osim jednogodišnjeg mandata Božene Begović na čelu *Drame* u razdoblju od srpnja 1945. do srpnja 1946. godine i Sonje Kastl, koja je nakon osamostaljenja *Baleta* 1965. godine vodila ovu cjelinu do 1969. godine. Nakon 1992. godine naovamo, žene češće uzimaju ravnateljske funkcije, a prva intendantica u povijesti HNK, dr. sc. Ana Lederer, imenovana je tek 2005. godine.

umjetničku cjelinu i u nekoliko mandata. Sve do današnjih dana, ravnatelji su, gotovo bez iznimke, bili birani iz redova umjetnika i to ili umjetnika iz kazališta ili nekih koji nisu bili zaposlenici, ali su svojim umjetničkim djelovanjem bili povezani s kazalištem. Cvjetković-Kurelec (1992.) ističe kako je struktura uprave koju je ustrojio Miletić ostala nepromijenjena do danas. Od 1965. godine *Balet* postaje samostalan. Povremeno se ukida mjesto dramaturga, a simptomatično je da od 80-ih godina (20. st., op.a.) niz upravnih funkcija povremeno ili duže vrijeme zaposjedaju "vršitelji dužnosti". U istome članku, Cvjetković Kurelec (1992.) donosi tablicu s imenima svih intendantata, direktora *Drame*, *Opere* i *Baleta*, glavnih tajnika i dramaturga u razdoblju od 1895.do 1992. godine. Batušić (1992: 65), također, primjećuje kako su u 70-im i 80-im godinama 20. st. HNK (kao, uostalom, i slične hrvatske scenske ustanove) obilježile nešto učestalije promjene upravnih struktura. Ta značajka je često bila uvjetovana promjenama zakonskih mehanizama, prema kojima se moralo upravljati kazalištem, pa su nezadovoljnici, ne mogavši ostvariti svoje nakane, odlazili i prije vremena iz scenske prakse.

S umjetničkim ravnateljima/cama tijekom promatarnja sa sudjelovanjem susretali smo se gotovo svakodnevno. Oni su odavali predan odnos prema kazalištu, nisu se rukovodili radnim vremenom i znali su provoditi u HNK gotovo cijele dane i večeri te sudjelovati u svim procesima rada – ispred i iza kulisa. Urede ravnatelja/ica su vodili tajnici/e, kod kojih je moguće bilo dogovoriti sastanak s ravnateljem/icom. Nisu pak bili skloni prečestim druženjima u *buffetu*, osim za vrijeme ručka ili domjenka nakon premijera. Služili su se stranim jezicima i informatički su bili pismeni, skloni korištenju suvremene tehnologije, no nešto slabije upućeni u marketinške tehnike i alate te njihove mogućnosti dopiranja do publike. Imali su izrazito stroge i visoko postavljene kriterije za objave prema javnosti, što je donekle ograničavalo i usporavalo kreativni rad u marketingu i odnosima s javnošću. Također, nisu dovoljno pažnje pridavali predstavnicima sponzora. Briga za njih bila je prepuštena poslovnoj ravnateljici. Nekim su, pak, projektima uspješno pristupili javnosti. Primjerice, organizirajući besplatna nedjeljna druženja, nazvana *Ususret premijeri*.

U neformalnim razgovorima s tim akterima, dobili smo uvid u procese i dinamiku rada umjetničkih cjelina. Svaku od njih karakteriziraju specifični umjetnički zahtjevi, ali i svojevrsna "atmosfera duha".

Tako se *Drama* definira kao najstarija umjetnička cjelina, koja je, kao verbalna umjetnost, glavna nositeljica i promicateljica one prve stavke Miletićeve trijade – jezika, iako

¹⁸⁰ Uglavnom u "prijelaznim" razdobljima između razrješenja i izbora intendantata/ice.

je važna repertoarno i stilski. Ansambl se strukturno dijeli na nacionalne prvake, prvake *Drame* i glumce. U radu *Drame* ključni su akteri i dramaturg, redatelj, scenograf, kostimograf, oblikovatelj svjetla, jezični savjetnik, producent, inspicijent itd. U odnosu spram *Opere* i *Baleta* ona je produkcijski manje zahtjevna i jeftinija, pa se tako u sezoni obično postavljaju četiri dramske premijere. Prema riječima ravnatelja/ice izjavitelja/ice br. 1.:

”*Drama* je najjeftiniji segment po svim stavkama, no ne može se ići ispod neke razine troškova. (...) Ona nema nedostatna sredstva jer se danas troškovi kreću po predračunu. (...) Nekada su bili odvojeni žiro računi, imala je ”svoj” iznos, a danas se *Drama* planira iz nule”.

Dramske su produkcije (tehnički) pokretnije i manje¹⁸¹ od opernih i baletnih. Stoga *Drama* najčešće odlazi i na gostovanja, uglavnom po Hrvatskoj, no neke su predstave gostovale i na značajnijim festivalima u inozemstvu. Ipak, izjavitelj/ica br. 1. naglašava kako sve tri cjeline rijetko odlaze na gostovanja u inozemstvo te nabroja neka:

”HNK je bio samo jedan jedini put u Beču, *Opera* jednom u Berlinu, američka turneja, Japan...ali to je sve bilo pred rat!”.

Uspoređujući programske cjeline, ista izjavitelj/ica dalje navodi:

”*Balet* i *Opera* u startu počinju s troškovima. Odnos između (troškova op.a.) *Drame* i *Opere* je odnos kune i eura”.

Opera HNK najveća je programska cjelina prema broju zaposlenih. Strukturirana je u sljedećim podjedinicama: nacionalni prvaci, prvaci, solisti, Zbor¹⁸² i orkestar *Opere*, a za njen rad ključni su akteri: dirigent, zborovođa, korepetitor, redatelj, scenograf, kostimograf, inspicijent, voditelj orkestra, koncertni majstor i dr. Orkestar *Opere* na glasu je kao najzaposlenija podsastavnica jer opslužuje *Operu* i *Balet*. Izjavitelj br. 2. navodi kako je operni budžet premali u usporedbi s europskim scenama, a izjavitelj/ica br. 1. također se slaže da su iznosi koje kazalište dobiva ”neusporedivo smiješni prema Europi”, prisjeća se kako je u jednom razgovoru o financijama s članovima budimpeštanske opere došlo do nesporazuma:

”Mađari su mislili da mi pričamo o eurima, a mi smo pričali o kunama. Njihova opera ima budžet 36 miliona eura, a naše sve tri grane ukupno 11 (miliona, op.a.). I to ”ako”! (misli ”ako” se dobije taj iznos, što je neizvjesno svake sezone, op.a.) Ali u

¹⁸¹ U smislu brojnosti ljudskih resursa.

¹⁸² Sastoji se od ženskih soprana i altova i muških tenora i bas-baritona.

odnosu na druga kazališta imamo najveći budžet, obzirom na scenu, glumce, zalogaje kojih se primimo ”.

Oba izvjestitelja/ice naveli su kako nisu zadovoljni iznosom financija koji se izdvaja za umjetničku granu kojoj su na čelu i kako budžet ostaje isti unatoč inflaciji na tržištu.

Balet je ”najmlađa” umjetnička cjelina, a čine ga: nacionalni prvaci, prvaci baleta, solisti baleta-velike i srednje uloge, solisti baleta-srednje uloge i baletni ansambl. Za djelovanje baleta ključni su i koreograf, baletni majstor, dirigent, orkestar, korepetitor, kostimograf, scenograf, fizioterapeut i dr. Cjelinu karakterizira specifično radno vrijeme i njegova struktura¹⁸³, koje je čak zasebno regulirano nekim pravnim aktima (primjerice *Kolektivnim ugovorom*), ali i veliki problemi s ljudskim resursima. Baletna je profesija deficitarna jer u Hrvatskoj ne postoji cjelovit sustav obrazovanja, dakle, plesna ili baletna akademija. Drugi se problem odnosi na radni vijek umjetnika, odnosno na prestanak njegova radnog odnosa. Na umjetničku se profesiju od strane legislative ne gleda kao specifičnu, već se na nju primijenjuju odredbe *Zakona o radu*, *Kolektivnih ugovora* i *Pravilnika o radu*, što otežava rad jer baletni i operni umjetnici u određenim godinama, iz fizičkih i zdravstvenih razloga, ne mogu više igrati umjetnički zahtjevnije uloge, a ne mogu ni preći u status umirovljenika¹⁸⁴ iako se baletnim plesačima i solistima te opernim solistima prema *Zakonu o mirovinskom osiguranju* dvanaest mjeseci staža računa kao osamnaest. Osvrćući se na taj problem, izvjestitelj/ica br. 1 obrazlaže svoj stav prema *Zakonu o kazalištima*:

”Što se tiče beneficiranog radnog staža, onemogućava se zapošljavanje mladih, a cenzus godina se pomaknuo na niže i *Zakon o kazalištu* betonira stanje. Takav zakon je besmislen. Neki su segmenti u direktnoj kontradikciji s *Zakonom o radu*, *Kolektivnim ugovorom*, a bili su i s Mirovinskim fondom. Ni prvi, ni drugi zakon nisu riješili fluktuaciju umjetnika. Prvi je donio centralizaciju funkcije intendant, a drugi je uveo vijeće, što je povećalo utjecaj Ministarstva. To je bio pokušaj rješavanja vlasničkih odnosa, koji nije dobro definiran. (...) Nije određeno što vijeće, ono je kao spona kazališta i Ministarstva, ali je pitanje koordinacije loše”.

¹⁸³ Vježbe, probe i izvedbe repriznih i premijernih naslova.

¹⁸⁴ Prema Čl. 104. *Zakona o radu*, ugovor o radu prestaje smrću radnika, istekom vremena na koji je sklopljen ugovor o radu na određeno vrijeme, kada radnik navrš 65 godina života i 15 godina mirovinskog staža, osim ako se poslodavac i radnik drukčije ne dogovore, sporazumom radnika i poslodavca, dostavom pravomoćnog rješenja o priznanju prava na invalidsku mirovinu zbog opće nesposobnosti za rad, otkazom te odlukom nadležnog suda.

Ispitanik/ica br. 2. također smatra da je *Zakon o kazališima* "pun nedostataka" te se "nada da će se nekako riješiti pri ulasku Hrvatske u Europsku uniju".

Ovdje se nadovezujemo i na promišljanja o vlasnicima kazališta, sponzorstvima i (su)odnosu kazališta i politike. Oba izvjestitelja/ice navode kako na njih nikada nisu činjeni pritisci od strane političkih struktura ili sponzora te kako samostalno donose poslovne odluke. Izvjestitelj/ica br. 2 smatra:

"Ministarstvo kulture i Grad Zagreb relativno dobri su vlasnici kazališta. No, briga je možda više formalna, ali da prate programe ne mogu reći. To su nedostaci - nije zadovoljavajuće praćenje ideja i potreba. Odnos bi bio bolji da je Grad većinski vlasnik. Problem je što sponzori nemaju uporište za olakšice, ali imam pozitivno mišljenje o sponzoriranju repertoara. Dapače".

Izvjestitelj/ica br. 1. slično razmišlja:

"Ne znam mogu li odgovoriti kakvi su vlasnici, oni se ponašaju upravo onako kako se ponašaju vlasnici, a nedostaci su u praćenju i komunikaciji svih segmenata kazališta sa vlasnikom. Problem je što postoje dva vlasnika i što se mora komunicirati s dva vlasnika. Budući da država i Grad potpadaju pod različite sisteme financiranja, dolazi do problema u koordinaciji kreiranja budžeta. Oni daju budžet, ali tek se na izrazite zahtjeve HNK kreće u povećanje radnih mjesta i sl. (...) Problem HNK je u statusu – ono je državno, nacionalno i matično. Iz toga ne proizlazi ništa osim što nas financiraju Grad i država. (...) Dok ne postoji porezna olakšica, sve se svodi na uvjeravanje *de facto* sponzora da donira. Mecenatstvo kod nas ne postoji. Problem je i što se državna poduzeća privatiziraju i kazalište nema više mogućnost dobivati od njih sponzorska sredstva, koja su ionako uvijek puno, puno niža od ukupne cijene produkcije".

O problemima s kojima se susreću u svakodnevnom radu govori opširno izvjestitelj/ica br. 1:

"Direkcija je ambulanta (smijeh), to je sastajalište nesretnih i oduševljenih ljudi, zna se kad kreće panika pred premijeru(...) Veliki je problem s tri umjetničke grane jer imamo problem koordinacije proba, a i vlasnici imaju termine, to sve povećava troškove. HNK radi stalno, bez dana odmora. A najskuplji teatar je onaj koji je zaključan, ide hladni pogon - plaće, materijalni troškovi. Mi bi igrali i popodne i navečer i svetkom i petkom da imamo ne samo financijsku dobit, nego i dodir s publikom. (...) A zgrada je spomenik nulte kategorije. Takve zgrade zahtijevaju brigu za popravke i restauraciju, no mi ne smijemo bez njih nikakvu obnovu izvoditi ili je

financirat iz materijalnih troškova. Zgrada je zadnji put farbana za vrijeme *Univerzijade*, obnavlja se dio po dio. U Francuskoj su sve zgrade od nacionalnog značenja proglasili kulturnim dobrom, to su stravični novci. (...) Kod nas ti iznosi (za obnovu i popravke, op.a.) uopće ne ulaze u budžet. Zadnja obnova je bila '69. Trebalo bi ju obnoviti kroz par godina, a idealno bi bilo u fazama kao što se *Garnier*¹⁸⁵ obnavlja. Ako se zatvori, e, to je vječna panika, u Moskvi se dogodilo slično. (...) Kazalište je skupa stvar, ali nije igračka. Ako je nacionalni interes Hrvatske i Grada, kazalište je nešto s čim se računa”.

Drugi nam je izjavitelj/ica kratko izjavio kako se svakodnevno susreće s problemom ”ljudskih resursa i financijama”.

Oba izjavitelja/ica posjećuju kazališta i festivale u Hrvatskoj, s time da izjavitelj/ica br. 2 posjećuje festivale samo kada ”HNK gostuje negdje”. Izjaviteljica br. 1. navodi kako ne posjećuje festivale u inozemstvu, no smatra da ih u Hrvatskoj ima previše. Posljednji festival na kojemu je bio/la je FSK. Ne može izdvojiti najkvalitetniji jer variraju ovisno o selekciji, ali čini joj se da je najintrigantniji bio posljednji *Festival malih scena u Rijeci*. Izjavitelj/ica br.2 bio/la je na *Splitskom ljetu*, a najkvalitetnijim festivalom smatra *Dubrovačke ljetne igre*. Često odlazi u inozemstvo kako bi vidio/la što i kako se izvodi te stvorio/la potrebne kontakte i mogao/la pozvati u goste neke strane umjetnike.

U umjetničkom smislu, izjavitelj/ica br. 2. smatra da kazalištu nedostaje umjetničkoga kadra, glazbenika i baletnih umjetnika. Izjavitelj/ica br. 1. opširno analizira:

”Nedostaje većeg protoka mladih ljudi, više izvedbi, razmjene kazališnih redatelja. Nema ih puno za HNK-ovu veliku binu. To je vrlo, vrlo zahtjevno. Zahtjeva izuzetnu moć organizacije, koncentracije i samo su najbolji u stanju savladati skućene uvjete koje im HNK pruža. Nedostaje i tekstova za veliku pozornicu s puno dramskih lica. To je trend i u svijetu, ali apsolutno ne postoje takvi domaći tekstovi za praizvedbu. Čak se organiziralo nekoliko natječaja i poziva, ali nije bilo odaziva. (...) Ako nemate protok umjetnika, ako nemate na TV nešto, nemamo *Arte*¹⁸⁶, nemamo ni ponudu među kanalima za *Arte*, vlada dirigiranje i manipuliranje informacijama. Ako mladi ljudi sami ne istražuju, u medijima nema ništa o kulturi. (...) HNK-u fali drugih lica, stranaca, druženja, komunikacije – svih naših umjetnika s ovima iz vana - onda se sjedne, priča, onda se ide na večeru, pa se vidi koreografa. (...) Rado se vraćaju oni

¹⁸⁵ Misli na parišku *Operu Garnier*.

¹⁸⁶ Misli na francuski TV-kanal na kojemu se prikazuju kazališne predstave, koncerti i sl.

umjetnici koji su otišli, ali i gosti bi došli ponovo. Svi su oduševljeni tehnikom, ljudima koji ovdje rade, a osobito scenom. Scena! Treba kontinuitet veza održavati. Ako ste začahureni i limitirani organizacijski, financijski, pa čak i prometno, ne možete napredovati. Ministarstvo bi trebalo imati inicijativu”.

Uspoređujući 90-e godine 20. st. sa sadašnjošću, izvijestitelj/ica br. 1. smatra kako:

”(...) nije bilo novca, bilo je direktnog uplitanja u repertoar, o proslavama rođendana da ne pričam. (...) Derogiranje kvalitete, niska razina organizacije. (...) Mogu se sjetiti dvije do tri dobre predstave, kazalište je bilo travestija same sebe i neznački je vođeno. Komadi su kratko bili na repertoaru, a tu i tamo su se pojavili neki gosti iz ljubavi prema umjetnosti. Vladala je opća melankolija. Studenti nisu završavali akademiju, bila je i poplava, morali smo iseliti. Plivali smo kako se najbolje moglo. Od '95-e, '96-e stvari su polako krenule na bolje”.

Izvjestitelj br. 2. navodi kako je:

”u 90-ima bila specifična situacija, zbog rata i ostalog. Postojao je entuzijizam. Ipak je to umjetnost, ona daje snagu, ona je živa, ali ipak je danas uspostavljena profesionalizacija i umjetnost je na višim granama”.

Naše nalaze o kulturnoj politici, koje smo ispisali u četvrtom poglavlju, potvrđuju odgovori umjetničkih ravnatelja/ica. Iako se danas kazalište vodi profesionalnije nego u 90-im godinama prošloga stoljeća, nedvojbeno je da njime, u financijskom smislu, upravlja politička elita, koja vlasništvo i obveze legitimira zakonima. Zakoni im daju moć da unatoč nezainteresiranosti za repertoar, umjetnike, obnovu i druge probleme kazališta, na koje samo političke strukture mogu utjecati¹⁸⁷, prisvajaju prostor kazališta za reprezentaciju. Konstatiramo kako je briga za umjetnički repertoar prepuštena upravi kazališta dok se one ”više”, ”važnije”, financijski i legislativno zahtjevne odluke donose u političkim strukturama, sukladno volji i interesima političkih aktera.

Ulazak Republike Hrvatske u Europsku uniju nije poboljšao status kazališta, jer zemlje članice kulturom upravljaju autonomno i zakonske akte s područja umjetnosti i kulture nije bilo potrebno usklađivati sa zakonodavstvom Europske unije. Također, iako su fondovi i programi Europske unije dostupni, tek se načelo pitanje financiranja gradnje nove zgrade kazališta i suradnje kroz kulturne programe EU.

Publiku izvijestiteljica br. 1. opisuje kao ”nevjerojatan fenomen” i dalje navodi:

¹⁸⁷ Primjerice, zakonski urediti uvođenje olakšica za sponzore ili mogućnost odlaska umjetnika u prijevremenu mirovinu, kao i izdvojiti dio proračunskoga novca za obnovu zgrade kazališta...itd.

”(…) Još je Habunek pričao da je američka publika *peace of cake* za zagrebačku. Oni se ograđuju, treba savladat otpor za novi tekst. Bilo je premijera na kojima je pljesak trajao kraće nego je ansambl sišao s pozornice. Bilo je i bukanja, komentiranja, a i zviždalo se koji put jer kazalište je najdemokratskija umjetnost na svijetu. Publika prima vrhunske, ali vrhunske (!) intelektualne komedije ali vole i pravu, istinsku tragediju. Sa frivolnom, populističkom komedijom, koja je površna i prazna, ne može ih se kupit. Mi zbog takve publike moramo imati visoke standarde, pa smo ih malo i razmazili”.

Izvjestitelj/ica br. 2. navodi kako publika nove izričaje prihvaća

”jako podijeljeno, od negodovanja do oduševljenja, što je meni odlično. To je znak da smo uspjeli izazvati reakciju, što je za kazalište najbitnije”.

Odnos je, dakle, uzajaman u kreiranju i recepciji repertoara. *Kazalište definira svoj status izvođenjem što kvalitetnijih produkcija visoke umjetnosti kako bi zadovoljilo ukus publike ili joj pružilo neke nove izazove. Publika, pak, zna što traži kupnjom ulaznice za nacionalno kazalište i nije popustljivih umjetničkih kriterija. Ovdje se radi o distribuciji kulturnoga kapitala za određenu društvenu grupu, čije smo značajke iznijeli u prethodnome potpoglavlju.*

Medije oba izvjestitelja/ice gledaju vrlo kritički. Za izvjestitelja/icu br. 1. oni su ”katastrofalni prenositelji kazališnih zbivanja, samo ih zanimaju senzacije. Pišu ofrlje i neargumentirano. Problem je što ne postoji sustavno praćenje kulture. U novinama se prostor smanjuje da će ostati mjesta za naslov i podnaslov”. Izvjestitelj/ica je ostvario/la suradnju s radijem, posebno *Trećim programom* i HTV-om. Izdvaja radio kao najboljega prenositelja kazališnih zbivanja, i *to Radio 101, Radio Sljeme i Treći program HR*. Zbog funkcije mora pratiti kritike jer treba pružiti utjehu umjetnicima, inače ne bi čitao/la. Izvjestitelj/ica br. 2 navodi kako je ”većina medija, posebno tisak požutjeli, a kazalište tu ne pripada. Televizija ima drugi način izvještavanja, ali kazalište ih ne zanima, iako bi najbolja u smislu promocije bila televizija”. S medijima surađuje isključivo ako ga pozovu i čita kritike.

Iz razgovora o medijima bila je očita ogorčenost ravnatelja. Ostalo je neizrečeno, ali se podrazumijevalo kako HNK, a osobito umjetnici, zaslužuju bolji i afirmativniji prikaz u medijima. U neformalnim se razgovorima često moglo čuti kako novinari i kritičari većinom imaju ”ignorantski i neznački pristup” kada pišu ili govore o kazalištu. Prema analizi koju je izradila Služba marketinga, gotovo 50 % medijskih objava o kazalištu u izdvojenom (prema visini naklade) hrvatskome tisiku u razdoblju od 2007. do 2009. godine bilo je negativnoga predznaka. Neutralnih je bilo oko 35 %, a samo 15 % ocijenjeno ih je kao izvještaje afirmativne PR promidžbe.

7. ZAKLJUČAK

U posljednjem, zaključnom poglavlju rada još ćemo jednom iznijeti najvažnije nalaze te konačne zaključke istraživanja. Kako bi se rad razlikovao od postojećih studija, monografija i drugih napisa o HNK, koji su većinom obuhvaćali kronološku povijest kazališta i repertoara, koristila se *case study* istraživačka strategija s namjerom da se obuhvate relevantni kontekstualni uvjeti, odnosno društvena stvarnost, koja s kazalištem korespondira i raspoznaje se u njegovome radu i funkcioniranju.

Istraživanje je realizirano u HNK, a korišteni su arhivski fondovi i zbirke HDA, Odsjeka za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU i Digitalizirane zagrebačke baštine KGZ.

Temeljna karakteristika primjenjene *case study* istraživačke strategije je mješovita metodologija, odnosno integracija kvalitativnih i kvantitativnih metoda istraživanja. Korištene su sljedeće metode: analiza sadržaja izdvojene arhivske građe, analiza sadržaja izdvojenih službenih dokumenata, promatranje sa sudjelovanjem, intervju i anketa.

Istražili smo začetke rada kazališta s kraja 19. st. kako bismo na nov način sagledali društveni kontekst i aktere kazališne zbilje jer prema Prosperovu Novaku (2014: 217) kroz teatar nije moguće putovati nego unatrag, amarkordski, jer se ništa u povijesti teatra ne čini prošlim i ništa u njegovom naoko sumornom krajoliku nije izgubljeno.

Premda je grad Zagreb razvojno znatno zaostajao za središtima Monarhije, na čijoj se periferiji nalazio, Beč, Pešta i Prag kao kulturna središta imali su presudan utjecaj na neke kulturne aktere. Riječ je o ključnim pojedincima, školovanim u tim središtima i njima nadahnutim, koji se vraćaju u Zagreb, gdje se ističu pokretanjem razvoja urbanizma i osnivanjem ključnih kulturnih i društvenih institucija. Među najutjecajnije pripadnike društvene i kulturne elite toga doba hrvatska historiografija postavlja Josipa Jurja Strossmayera i Isidora Kršnjavog. Njihov međusobni odnos i suradnja do 1884., kada se razilaze, bili su iznimno plodonosni. Prema mišljenju nekih istraživača/ica, poput Maruševski (1986.), u vrijeme kada spomenuti akteri započinju aktivnije djelovati u kulturnim i društvenim krugovima, Zagreb je bio izoliran, još uvijek bez željezničke pruge te s malim brojem reprezentativnih zgrada i snažnih institucija koje bi ga činile metropolom 19. st.

U razdoblju koje je prethodilo izgradnji kazališta, "preslaguju" se i razmještaju mjesta na prostoru grada. Društveni se život sa Gornjeg grada seli na Donji, kojega do tada obilježava niska, seljačka kultura. Grade se mnoge javne zgrade, planiraju se perivoji i trgovi.

Prostor na kojemu je bilo Sajmište pretvara se u reprezentativan trg, na čijoj se središnjoj plohi gradi veliko kazalište.

U tom smo kontekstu, sukladno tezama da su strukture prostora društvene strukture, utvrdili kako se na trgu stvara nova atmosfera, koja iz društvenoga prostora niske, seljačke kulture i svakodnevice oblikuje visoku, urbanu cjelinu ostavljajući prostor javnim i društvenim, ali uz isključivanje prethodnih obilježja i atmosfere, afirmirajući obrazovanje i umjetnost te vrijednosti viših društvenih slojeva.

Dostupni arhivski izvori nedvojbeno su pokazali da se kroz sukobe o lokacijama, projektima i gradnji kazališta (koji su u njima detaljno zabilježeni) reflektiraju sukobi između tadašnje političke i kulturne elite. *Zaključujemo da hrvatska kulturna elita, obilježena (post)preporodnim duhom i nacionalno orijentirana, predvođena vrhunskim intelektualcima i umjetnicima, nije bila izrazito kohezivna društvena skupina, ali je svojim ugledom i utjecajem u nekim pitanjima bila sposobna nadjačati mađarske političke struje, pa i samoga bana, unatoč "zakulisnim igrama".*

Istraživanjem smo preispitali dosadašnje spoznaje o banu Khuenu, koji je u historiografiji često portretiran kao nesmiljeni politički upravljač i gušitelj oporbenoga i narodnoga duha. Utvrdili smo da je na području kulture i obrazovanja, odabravši Kršnjavog za predstojnika Odjela za bogoštovlje i nastavu u svojoj Vladi, bio blaži te je pregovarao sa svojim neistomišljenicima o lokaciji novoga kazališta. *Smatramo kako je područje kulture predstavljalo nišu u kojoj se mađarizacija nije mogla do kraja provoditi.*

Odlukom o gradnji teatra na mjestu na kojem se nalazilo sajmište, ban je promijenio projekt Milana Lenucija. Umjesto perivoja, kao završetka zapadnoga dijela zagrebačke "zelene potkove", izveden je arhitektonski trg.

Premda je konačnu odluku donio ban, arhivska vrela nedvojbeno pokazuju da su poticaji za gradnju dolazili iz krugova hrvatske kulturne elite, kao i dio financija koje su za potrebe gradnje prikupljali činovnici i obični građani, dok je zemljište za jedan od predloženih projekata (onaj prema kojem se kazalište trebalo podići u Ilici) došlo iz krugova plemstva.

Dosadašnja je literatura iznijela teze kako je ban gradio kazalište kako bi se pred carom pokazao kao dobar vladar, no ovo je istraživanje pokazalo da su postojali i drugi uzroci. *Dokazali smo kako su za gradnju kazališta postojali infrastrukturni i financijski temelji te velika želja građanstva. Također, s obzirom na sklonost bečkoga dvora kazalištu i činjenici da je više od polovice godišnjeg iznosa subvencije dolazila iz Beča, pitanje gradnje nove zgrade kazališta nije se moglo zaobići.*

Analizom arhivskih izvora otkrili smo manifestna i latentna društvena djelovanja vezana uz značajni kulturni događaj – otvorenje nove zgrade kazališta – što je ujedno bio i izniman politički događaj, ne samo zbog reprezentacije političke moći tadašnjega bana. Još je veću važnost imala prisutnost cara na svečanosti otvorenja, odnosno oprisutnjavanje najvišega političkoga vrha Austro-Ugarske Monarhije na svečanosti otvorenja jedne od najznačajnijih (”narodnih”!) kulturnih institucija, koje su tada u Europi predstavljale nositelje nacionalnog duha. Odjeci tih zbivanja, premda prigušeni, mogu se zamjetiti i u Zagrebu toga doba, primjerice u djelovanju mladog, pravaški orijentiranoga Stjepana Miletića, s kojim će prvo surađivati, a poslije se teško sukobiti Vjekoslav Klaić, još jedan istaknuti hrvatski kulturni djelatnik. Ti skriveni, latentni, većinom osobni odnosi, karakteristični su za veze unutar kulturne i političke elite u Zagrebu, a iz njih proizlaze mnoga djelovanja, koja ostavljaju trag na široj društvenoj sferi te ulančavaju razne uzročno-posljedične nizove, čije tragove nalazimo upisane literaturi, stvarnom djelovanju i arhitekturi kazališta.

Iz daljnje analize povijesnoga konteksta te odnosa u političkim i kulturnim krugovima u vezi s gradnjom teatra, zaključujemo da zgrada kazališta funkcionira kao materijalni dokaz borbe elita. Premda eksterijer nije odavao nacionalna obilježja, jer je o svim važnim pitanjima, kao što su odabir lokacije i pojeka te gradnja odlučivala politička elita, unutrašnjost je dekorirala kulturna elita, u kojoj je, prema svjedočenjima pojedinih protagonista, gorio nacionalni zanos i ponos, pa u likovnim djelima prevladavaju preporodne teme. Ti produkti latentnih duhovnih i intelektualnih utjecaja, stvarani daleko od političkih centara moći, u intimnim prostorima salona i atelijera i danas su vidljivi u interijerima zgrade kazališta.

Na mogućnosti utjecaja u polju umjetnosti i kulture ukazuje Kršnjavi (2000: 27) pišući Strossmayeru: ”U politici nam nema normalnim putem više spasa, barem da u kulturnim i materijalnim pitanjima dignemo našu domovinu”.

Analiza arhivskih izvora pokazala je da ne možemo u potpunosti poduprijeti Gavellinu tvrdnju s početka trećega poglavlja, koji se kritički osvrnuo na Miletićevu ulogu u počecima hrvatskoga teatra. Naime, Miletić je, kao predstavnik tadašnje uprave kazališta, svojom osobnošću te organizacijskim angažmanom nesumnjivo zaslužio da ga smatramo ključnim akterom, koji je vlastitim financijama i oštrinom sagledavanja europskih trendova, osigurao i utemeljio novi, moderni i kvalitetniji teatar, često ostajući sam, bez potpore političke i kulturne elite, publike, umjetnika i javnosti. Ban je novoizgrađeno kazalište dao Miletiću u zakup i potpisao s njim samo punktacije ugovora (točke predugovora. Pravi ugovor nismo pronašli među arhivskim izvorima, što potvrđuje pretpostavku da vjerojatno nikada nije ni

postojao. Zgrada kazališta predana je intendantu Miletiću na upravljanje tek koji dan pred otvorenje. Svojim zalaganjima i obraćanjima banu, on se borio ispraviti neke tehničke manjkavosti nove zgrade kazališta, poput promjene krova, te uspio u ostvarivanju svojih namjera i želja vezanih uz tematiku slikarskih radova i svečanoga zastora.

Upravo suprotno od Gavellinih nalaza, analiza izvora ukazala je na nezrelost i nespremnost tadašnjih društvenih aktera i struktura za (potpunim) prihvaćanjem Miletićevih reformi. Akteri su djelovali bez tendencije da se homogeno udjenu u kazališnu stvarnost, a njihove međusobne odnose obilježili su česti konflikti.

U prilog tom zaključku govori i sljedeći Ogrizovićev citat iz knjižice *Hrvatska opera 1870-1920* (1920: 25): "Doista, Miletić je kao daroviti aranžer, koji je gledao napredak svjetskih pozorišta, kao čovjek ukusa i ambicije, patriotizma i akcije (u tome materijalno neovisan i kao upravnik samostalan) proveo sve vanjske reforme naše pozornice, naročito u izvedbi, ali je za unutrašnji umjetnički preporod repertoara trebalo još i vremena i ljudi u kasnijim perijodama".

Unatoč tome, Miletić je repertoarnim i poslovnim odlukama snažno podupirao nacionalne ideje i nastojao formirati i reprezentirati nacionalni identitet kroz kazalište. Ulogu, odnosno misiju hrvatskoga zemaljskoga kazališta, prvenstveno po uzoru na češko, ali i druga europska kazališta, makar uređena i po monarhističkom principu, on je vidio u poticanju narodnoga duha kroz razvoj jezika, repertoara i stila, dok je od publike očekivao uzvratni zanos, koji je ona trebala iskazati čestim posjetima predstava i zakupom loža.

Konkretnim i progresivnim potezima, Miletić, kao intendant, usmjeravao je (nacionalno) djelovanje kazališta i njegove utjecaje na društvo. Primjerice, pozvao je tadašnje umjetnike da se angažiraju pisanjem i komponiranjem novih umjetničkih djela i nagrađivao ih, ustanovio je baletnu i dramsku školu, kako bi se nove generacije umjetnika mogle školovati, prikazivao je besplatne predstave za seljake i omogućavao popust na ulaznice, čineći tako kazališnu umjetnost dostupnom širim društvenim slojevima, za koje je pak odabirao i prigodne repertoarne naslove. Vrlo je važno istaknuti kako je utjecaj Miletića vidljiv još duboko u 20. st.¹⁸⁸

¹⁸⁸ Njegovi suradnici i umjetnici koje je pozivao i poticao na rad, izmjenjivat će se na čelnim upravnim i umjetničkim pozicijama u kazalištu: Andrija Fijan, s kojim se Miletić sukobio, ali i mnogo komunicirao, bit će ravnateljem *Drame* od 1898. do 1907. godine, a od 1907. do 1908. godine bit će intendant. Miletićev ravnatelj *Drame* Adam Mandrović vodit će kazalište kao intendant od 1902. do 1907. godine, a Miletićev ravnatelj *Opere* Nikola Faller ostat će na toj funkciji sve do ponovnoga ukinuća *Opere* 1902. godine; do 1906. Nikola Andrić će ostati dramaturgom, a od 1907. do 1910. to će biti Ivo Vojnović, Andrić će biti intendantom od 1920. do 1921., a

Stoga, ako je Gavella mislio na ostvarivanje nacionalnih težnji u umjetničko-stvaralačkoj društvenoj niši, onda je dijelom bio u pravu kada je kazao da se u Miletićevoj intendanturi doseže njihovo ispunjenje, jer su se one, unatoč političkim prilikama, pritiscima i utjecajima, uspjele očitovati kroz rad i repertoar ovoga intendanta, no činjenica je kako su one danas vidljive ponajviše zbog ustrajnosti i dalekosežnih utjecaja Miletićevih pa nije pogrešno i pretenciozno nazivati ga "začetnikom nove kazališne epohe".

Time smo potvrdili da se Zemaljsko kazalište krajem 19. st., unatoč političkim (ne)prilikama i periferijskom položaju zemlje, razvijalo pod tadašnjim europskim utjecajima, koji su kroz kazalište i njegovu umjetnost formirali i iskazivali (novonastali) nacionalni identitet. No, za razliku od Europe u kojoj je kazalište jačalo, reprezentiralo i legitimiziralo političku elitu¹⁸⁹ u Zagrebu se dogodilo obrnuto – kulturna (većinom oporbena) elita afirmirala se i reprezentirala kroz kazalište.

Značajke drugog društvenoga aktera, publike s kraja 19. st., otkrivali smo kroz analizu kazališnih godišnjaka, nadopunivši je širom literaturom koja govori o ekonomskim i drugim društvenim pokazateljima tadašnje Austro-Ugarske Monarhije. Zagreb nije poput Beča imao mnogobrojnu, obrazovanu buržoaziju, iz koje je prema Schorskeu (1997.) izrasla osobita prijemčljivost te klase za život umjetnosti.

Utvdili smo da se za Miletićeve intendanture utjecaj imućnijeg građanskog sloja oprisutnjuje redovitim dolaskom i kupnjom pretplatničkih mjesta u (novom) kazalištu, ali trend posjećivanja zagrebačkoga kazališta ne bilježi rast u širim slojevima stanovništva unatoč naporima i pozivima intendanta. Zanimljiva je, s druge strane, činjenica kako su za Miletićeve intendanture, obilježene izrazitim patriotskim kursom, zakupnici loža bili političari iz sasvim različitih političkih stranaka.

Rekonstruirajući dostupne kvalitativne i kvantitativne podatke iz literature i arhivskih izvora, a uzimajući u obzir i ekonomski kontekst, zaključujemo kako je krajem 19. st. u Hrvatskoj vladala mađarska politička elita, koja je raznim pritiscima usporavala socio-ekonomski razvoj društva, u prvom redu razvoj industrije i građanskog sloja stanovništva, a kazalište joj nije služilo kao reprezentativno mjesto jer se upravo u njegovome repertoaru nailazilo na otpor i nesuglasje s takvom vladavinom. No, ni taj, izrazito nacionalni repertoar nije uspio prodrijeti dublje u tkivo stanovništva i dati mu podstrjek za redovite dolaske u kazalište.

Srećko Albini bit će ravnatelj *Opere* od 1909. do 1918. godine. Učenici dramske škole koju je Miletić osnovao i o vlastitome trošku vodio, naći će se također na vodećim funkcijama kazališta.

¹⁸⁹ Müller (2011.)

Nalaz otvara daljnja pitanja o različitosti društvene funkcije zagrebačkoga kazališta naspram onih u drugim europskim gradovima u kontekstu buđenja nacionalne svijesti i njene reprezentacije kroz kazalište.

Sagledavajući iz dostupnih izvora položaj i status treće skupine aktera, umjetnika, došli smo do nekoliko važnih spoznaja. *Ambivalentan odnos uprave, pa i intendanta Miletića prema umjetnicima, ukazuje na nekohezivnost ove društvene skupine. U istraživanje smo, osim umjetnika, uključili i onodobne kulturne djelatnike*¹⁹⁰. Opisali smo kako su deficiti kvalitetnoga umjetničkoga osoblja, ali i oni financijski, uzrokovali sukobe i netrpeljivosti između upravitelja zemaljskih zavoda ne samo u zemlji, nego i u regiji.

Utvdili smo da su postojale razlike u statusu umjetnika s obzirom na spol, životnu dob, obrazovanje i duljinu umjetničkoga djelovanja.

Mladi su umjetnici bili u vrlo nestabilnom položaju, osobito oni operni, jer se opera već bila ukinula, a nije imala ni službeni potporu političke elite u vidu subvencije, iako je ona uspješno punila gledalište i kazališnu blagajnu.

Stariji, renomirani umjetnici, svjesni vlastitoga statusa, mogli su se uspješnije suprotstaviti i iznositi zahtjeve intendantu, kako zbog svog statusa u javnosti tako i zbog nedostatka ozbiljnije konkurencije. Nedovoljan broj publike utjecao je i na umjetnike.

Druga cjelina, koja obuhvaća suvremene aspekte razvoja HNK, također donosi neke nove spoznaje i nalaze. Prvenstveno, potrebno je reći kako je u zapadnome svijetu politika u najnovijem razdoblju teatarske povijesti značajno obilježila kazališnu praksu (Prosperov Novak, 2014: 273). Istražili smo interakcije politike i kulture s ciljem osvjetljavanja djelovanja i razvoja HNK. Proces oblikovanja kulturne politike s jasnim ciljevima i zadacima još nije završio, a primjena važećih dokumenata je tek u začecima i provodi se djelomično. 90-te godine prošloga stoljeća obilježila je uspostava nove zakonske regulative te donošenje strateških dokumenata, ali uslijed ratnih zbivanja, društvene tranzicije i slabog menadžmenta kazališta nije došlo do provođenja ciljeva i zadataka predloženih strategija.

Prvi dokument o kulturnoj politici, koji su izradili stručnjaci, bio je prihvaćen od strane političkih struktura ali nikad nije proveden. Razloge takvog razvoja događaja teško je utvrditi, stoga smo izložili postojeće rasprave o tome pitanju. Mikulić (2010.) je do sada jedini autor koji daje kritički pogled na te rasprave, karakterizirajući ih kao izolirane otoke, osobna mišljenja, ideje i iskustva pojedinih autora između kojih ne postoje jasni koncepti i svijest za operativno povezivanje.

¹⁹⁰ Klaić je bio i umjetnik. O Klaićevim skladateljskim prinosima piše Pavić-Jelavić (2005.).

Strategija kulturne politike je početkom novoga milenija ostala mrtvo slovo na papirima – službenim dokumentima, javnim napisima u tisku, stručnim radovima i dr.

Prijedlog strategije o interdisciplinarnom istraživanju publike nije dosada razvijan, niti se spominje u drugim dokumentima, što upućuje kako ni politička, ni kulturna elita ne razaznaje da je preliminarno istraživanje potrebno, kako bi se moglo pristupiti izradi kulturne strategije te u njoj, sukladno istraživačkim nalazima, razvijati opće i posebne ciljeve i zadatke.

Istraživanjem je utvrđeno da pasivnost i nezinteresiranost obilježava političke, a djelomično i kulturne društvene strukture. Kao što političke strukture, na čelu s Ministarstvom kulture, nisu bile dosljedne te nakon odluke o prihvaćanju kulturne strategije nisu započele s provođenjem i realizacijom barem nekih prijedloga kulturne strategije, tako ni kulturna javnost nije krenula u operativno povezivanje, koje bi joj poslužilo kao platforma za komunikaciju s Ministarstvom kulture i čime bi se analizirale mogućnosti provođenja kulturne strategije u institucijama u nadležnosti tog Ministarstva.

Konstatiramo kako su čelne osobe u kulturnim institucijama na te funkcije postavljane zahvaljujući utjecaju politike, pa su, sukladno tome, većinom ostale po strani i nisu kretale s inicijativama prema Ministarstvu, makar to jest, birokratski i hijerarhijski gledano, obrnuti put. Postupili su, dakle, upravo birokratski ispravno, a čini se kako nije bilo ni volje za značajnijim promjenama, iako je i onima površno upućenima u rad velikih kulturnih institucija jasno kako su korjenite promjene nužne na svim razinama, ponajprije na razini ljudskih resursa i novih, vremenu sukladnih oblika komunikacije putem marketinga i odnosa s javnošću, te tehnoloških unapređenja bez kojih izostaje učinkovitost rada.

Analizom prihvaćenog ali neprimjenjenog dokumenta kritički smo preispitali neke od prijedloga te smo iznijeli vlastite istraživačke spoznaje sa ciljem praktičnoga doprinosa ovoga rada.

Poglavlje o legislativi *Nacrta strategije kulturnog razvitka* predlaže zakonsko omogućavanje šireg utjecaja struke, davanje prednosti kvaliteti, osiguravanje transparentnosti u odlučivanju, smanjivanje utjecaja državne uprave i utvrđivanje njezine logističke funkcije. *Istraživanjem smo došli do zaključka da su se izmjene zakona i drugih akata, kojima se uvodi demokratičnije odlučivanje u kulturi donosile stihijski, kako je odgovaralo političkoj eliti na vlasti. Demokratičnost zakonskih odredbi je varirala. U kulturnim bi vijećima, kao i kazališnim, trebali biti predstavnici struke. Ipak, članovi se tih vijeća biraju i iz političkih struktura. Osim toga, vijeća imaju uglavnom savjetodavnu ulogu, a odluke u konačnici donosi ministar/ica.*

Kvalitetan prijedlog *Nacrta* jest da se uz proračun, kao glavni izvor prihoda, traže i drugi izvori financiranja, primjerice sponzorska sredstva. Ipak, prijedlog *Nacrta* ne spominje probleme vezane uz plaćanja poreza na sponzorstva i donacije. Odredba o plaćanju poreza na sponzorstva ne pogoduje poticanju sponzoriranja, a ekonomska nestabilnost i recesija zaslužne su za sve veća smanjenja sponzorskih sredstava. *Nacrt* potiče aktivno sudjelovanje u kulturi, s ciljem poboljšanja kvalitete života stanovništva. Navodi dvije kvalitete: stvaralačku i kulturnu. Prema našem mišljenju to bi valjalo istaknuti kao glavni cilj, koji bi trebale usvojiti sve kulturne strategije gradova i institucija u zemlji. Isto tako, sustavno bi se trebao povećavati budžet institucija za projekte koji potiču participaciju stanovništva jer oni zahtijevaju stručne i brojnije ljudske resurse.

Nedvojbeno je kako bi javne ustanove trebale biti "otvorenije". Publika iskazuje golem interes za posjet manifestacijama kao što su dani otvorenih vrata institucija, Noć kazališta, Noć muzeja, Noć knjige i sl. Uvođenjem interaktivnih sadržaja, radionica, kreiranjem aplikacija i razvojem sličnih projekata, razvija se i publika. Povećanje doživljaja publike jedan je od ključnih zahtjeva naše kulturne i kazališne sadašnjosti.

Na prethodni se cilj odlično nadovezuje i smjernica *Nacrta* o sustavnom uvođenju olakšica za participaciju mladih u kulturi iskaznicama, blokovima i popustma u cijeni ulaznica, čime se razvijaju kulturne navike kod mladih. *Smatramo da je važno nadopuniti kako u digitalnom dobu mladima treba pristupati i komunicirati kroz njima bliske online medijske sadržaje i društvene mreže.*

Autori *Nacrta* bili su svjesni loše kadrovske situacije u kulturnim institucijama, pa su predlagali obrazovanje i prekvalifikacije za zanimanja koja nedostaju, ponajprije za kulturnu administraciju i kulturni menadžment. U poglavlju o kulturnom menadžmentu *Nacrt* kao cilj navodi kako bi se trebali stvoriti uvjeti za izobrazbu i osposobljavanje stručnjaka za kulturni menadžment. Iako se struktura ljudskih resursa još uvijek sporo mijenja, s obzirom na u međuvremenu uspostavljene obrazovne i studentske programe na pojedinim institucijama, za pretpostaviti je da će se u budućnosti u HNK zaposliti kvalitetni i kreativni menadžeri.

Prijedlog o izradi dokumentacije i mogućoj obnovi zgrade za sada je zaživio samo na papiru, iako su i u našem istraživanju istaknuti problemi vezani uz preopterećenost scene HNK, na kojoj djeluju tri ansambla. Problem su ilustrirali intervjui s upravom i umjetnicima, a promatranjem sa sudjelovanjem zaključili smo da bi se nova, manja scena mogla izgraditi sredstvima iz strukturnih fondova EU.

Prijedlog za objedinjenje narodnih kazališta u jednu nacionalnu kuću ne smatramo dobrim jer ne sagledava različitosti u kvaliteti umjetničkih ansambala, repertoara kazališta, te

povijesni i suvremeni društveni kontekst svake kazališne kuće pojedinačno. U *Dokumentu* osmišljen je bolji model „ustopave mreže nacionalnih kuća“, prema kojemu je *Zakon o kazalištima* iz 2006. ustanovio četiri nacionalna kazališta: HNK u Zagrebu, HNK u Osijeku, HNK Split i HNK Ivana pl. Zajca Rijeka

No, u Dokumentu se odustalo od zahtjeva za umjetničkim usavršavanjem, i taj se prijedlog neće ponoviti niti u drugim strateškim planovima, što smatramo ključnim problemom kulturne politike.

Zadaci vezani uz smanjenje troškova administracije, racionalizaciju tehničkih poslova stvaranjem središnjih i višenamjenskih radionica nisu još zaživjeli, iako bi se mogle ostvariti značajnije uštede. *Držimo kako ni kod uprave, ni kod vlasnika nije postojao dovoljan interes za racionalizacijom poslova i uspostavom funkcionalnije sistematizacije radnih mjesta.* Marketing i odnosi s javnošću, kao ključan segment suvremenog djelovanja HNK su dosegli određenu kvalitetu, no kriza izazvana izborom intendantice utjecala je na stagnaciju razvojnih projekata.

Preporuka za izvođenje dužeg niza predstava nije mogla zaživjeti zbog dinamike koju kazalište mora imati na više razina: onoj unutarnjoj, prema kojoj sve tri umjetničke grane moraju imati podjednaki broj izvedaba u sezoni, ali i onoj vanjskoj, prema kojoj se publici i pretplatnicima omogućuje posjet različitim predstavama. Kao najduži niz izvođenja pojedinog naslova u posljednjim sezonama jest *Orašar* Čajkovskog (tijekom prosinca i siječnja), čime se nastojao zadovoljiti golemi interes publike za ovim naslovom. Za povećanje prodaje ulaznica služe specifični marketinški alati kao što je *online* prodaja, direktna prodaja, darovni bonovi i sl. I *Ističemo kako su uloga društvenih mreža, širenje content marketinga i vizualne prezentacije produkcija ključne u suvremenoj komunikaciji s javnošću.*

Preporuka o ostvarivanju prihoda iz drugih djelatnosti i ona o povremenom iznajmljivanju prostora kazališta u izrazitoj su opreci. No, praksa je da se velikim sponzorima, koji sponzoriraju premijerne naslove ili su pokrovitelji jedne umjetničke grane (primjerice baleta) omogući izvođenje jedne izvedbe (najčešće prve reprizne ili kako se ugovori) za zaposlenike i poslovne partnere sponzora. Modele iznajmljivanja potrebno unaprijediti i usavršiti.

Marketing HNK mogao bi, sljedeći primjere uspješnih inozemnih nacionalnih kazališta, stvoriti nove mogućnosti zarade, ali i povećanja doživljaja za publiku. Time bi se objedinila dva najveća zahtjeva – onaj za sigurnim financijskim sredstvima i onaj za povećanjem publike i interesa javnosti za HNK. Prihvatljivije od prijedloga osnivanja glumačkih i baletnih škola, koji je financijski i profesionalno zahtjevniji, za početak bilo bi

nužno osnovati odjel edukacije, koji bi osmišljavao i održavao radionice i seminare, čime bi se pasivna publika pretvorila u aktivnu i participatornu.

Osnivanje klubova pomagača kao prijedlog nije dobro razrađen, no Marketing kazališta osmislio je projekt *Ljubitelja kazališta*, koji u sebi nosi zanimljive potprojekte, osobito za mlađu populaciju, kao i onu koja od kazališta očekuje više od iskustva same predstave. Zasad ovaj projekt nije predstavljen javnosti jer ga je također zaustavila promjena uprave i neizvjesnost koja je vladala kazalištem.

Godine 2011. objavljen je *Strateški plan* Ministarstva kulture, čija je prvotna verzija, bez pojašnjenja, revidirana. Ovoga puta, plan je potvrđen kao službeni dokument, a sljedeće godine su se za *Natječaj javnih potreba u kulturi*, uz ostalu programsku i financijsku dokumentaciju, trebali dostaviti i strateški planovi ustanova.

Analizom smo ustanovili da je Strateški plan pun nelogičnosti, nedorečenosti te nije nositelj suvremenih i kreativnih ciljeva za razvoj nacionalne kulture. Pojedini elementi i predložene ideje provode se u kazalištu parcijalno te potpuno, u službenom smislu, nevezano za donesenu strategiju, bez zajedničkog okvira i međusobne podrške.

U radu smo izložili opaske i intervencije vezane uz strategiju i *Strateški plan* Ministarstva kulture s naglaskom na provođenje u matičnom nacionalnom kazalištu u Zagrebu, s ciljem da se buduća promišljanja i pisanja novih prijedloga ili dokumenata budu temeljitija, svhovitija i u suglasju s realnim potrebama razvoja HNK.

Ističemo kako je u *Strateškom planu* izostavljen razvoj umjetničkih produkcija jer planira se samo zadržati broj premijera, repriza kao i ukupan broj izvedbi. Poticanje izvrsnosti i podupiranje stručnih usavršavanja, kao i natjecanja također je trebalo biti izdvojeno kao poseban cilj i detaljnije obrađeno kako bi se ojačao i usavršio umjetnički kadar. Također, razvoj drugih (neumjetničkih) službi kazališta trebao bi, s obzirom na sadašnje nepovoljno stanje, biti postavljen kao poseban cilj.

Procjenjujemo kako se pri sastavljanju plana nije savjetovalo s intendantica, umjetničkim ravnateljima, ni menadžerima u kulturi. Plan je napisan suhoparno, kao birokratski dokument, koji se u nekim dijelovima poziva na stvarno stanje u kulturi i umjetnosti, no nije uspješno, niti dovoljno opsežno sagledao kritične točke i probleme, kojima treba pristupiti s metodološki jasnim i preciznim rješenjima, kao što nije dao ni kreativne, inovativne i poticajne mjere, s naglaskom na nove tehnologije i medije, za razvoj nacionalne kulture i umjetnosti i (o)čuvanje baštine.

Okret k stvarno provedenoj politici upućuje nas na zakone o funkcioniranju i djelovanju kazališta, u prvom redu na *Zakon o kazalištima*.

Iako propuštaju svjetlost za autonomiju i samoodlučivanje, neprijeporno je kako zakonske odredbe i dalje "kroji" vladajuća politika. Zakoni daju veliku moć političarima, koji su jedine ključne osobe za odlučivanje, financiranje, nadziranje, odnosno cjelokupno kreiranje kulturne politike. Privid demokratskog odlučivanja jesu savjetovanja sa zainteresiranom javnošću, koja se vode prilikom predlaganja zakona, no naše je istraživanje pokazalo kako se tim kanalom glas i volja kulturne javnosti ne uvažava.

Često se u javnosti može čuti kako je unutarnja struktura HNK napravljena prema modelu iz 19. st. Iako je to djelomice točno, što smo dokazali arhivskim izvorom, prijedlozima intendanta Miletića o uspostavi kazališne strukture, ne znači da je kazalištu potrebna potpuna restrukturalizacija službi.

Umjetničke cjeline postavljene s umjetničkim ravnateljima na čelu funkcioniraju stabilno, iako imaju problema s nedostatkom prostora za probe i predstave. Problem vidimo u nefleksibilnom broju stalno zaposlenih i nemogućnosti kvalitetnog oblikovanja umjetničkih ansambala u Operi i Baletu. Umjetnici u određenim godinama više ne mogu igrati zahtjevnije role, a na njihovo se mjesto ne mogu zaposliti novi umjetnici. Administrativne cjeline trebalo bi preustrojiti i zaposliti nove, mlade, obrazovane resurse za područje marketinga i odnosa s javnošću, kako bi se dokinula zamorna, troma i birokratska struktura te ojačale nove tehnike i metode, primjerene digitalnom dobu, čime bi se postigla i veća participacija i interes javnosti za društvene, ali i umjetničke aspekte kazališta.

Iz ovlasti intendanta se očituje zastarjelost funkcije, kao i birokratski iscrpljujući zadaci te nedemokratičnost u odlučivanju. Izbor intendanta provodi se javnim natječajem, no otkrili smo kako je politička elita putem *Kazališnoga vijeća*, ali i izmjenama *Zakona o kazalištima* i *Statuta HNK* izravno utjecala na biranje kandidata. Kazališno je vijeće, susljedno tome, još jedan birokratski paravan demokratskog odlučivanja u kulturi. Članovi predstavnici (su)vlasnika i osnivača čine većinu, dok su u manjini predstavnici umjetnika i zaposlenika HNK. *Metodom promatranja sa sudjelovanjem utvrdili smo kako prijedlozi umjetnika uglavnom nisu bili prepoznati ili su se namjerno ignorirali. Tek rijetki prijedlozi uspjeli su se realizirati. Proceduralno se postupalo ispravno, no ukoliko su se morala riješavati pitanja za koje je bilo očigledno da su pod utjecajem politike, članovi vijeća - predstavnici umjetnika bili su nadglasani.* Umjetnici su se u tim situacijama nalazili u nezavidnom položaju, jer su s jedne strane bili pod pritiskom kolega, koji su očekivali da će imati utjecaja u radu *Kazališnoga vijeća*, a s druge su strane bili suočeni sa surovim i nasilnim političkim uplitanjem u rad kazališta.

Loša komunikacija Ministarstva kulture s upravom HNK, nedovoljna koordiniranost kao i birokratski, nefunkcionalni i zastarjeli karakter kulturne strategije i intendantske funkcije te upletanje politike u izbor uprave HNK uzrokovali su stagnaciju razvoja kazališta.

Analiza *Strateškoga plana HNK* iznjedrila je spoznaje o samopercepciji i kazališta u sadašnjosti i bliskoj budućnosti te aspektima njegove interakcije s društvom.

Iako se predstavlja kao elitno, osobito u umjetničkom smislu, reprezentirajući visoku kulturu, analizom smo utvrdili kako kazalište istodobno teži približavanju i okupljanju različitih dobnih i društvenih skupina. Cilj mu je svoje programsko djelovanje učiniti dostupnim. U kazalištu se ta dostupnost postavlja i mjeri omogućavanjem i korištenjem doista visokih popusta socijalno ugroženijim skupinama stanovništva, poput umirovljenika, studenata, đaka i sl.

Plan navodi kako je misija HNK stvaranje umjetnički relevantnih i brojnih predstava, koje će publici pružiti razvijanje senzibiliteta prema kazališnoj umjetnosti, od stimuliranja do izazova, a umjetnicima omogućiti podršku i kvalitetne kreativne mogućnosti razvoja. Ističe da su produkti institucije predstave, a stimulacija i izazov publike, kao i kvalitetan razvoj umjetnika svojevrsni obrazovni cilj. Vrsta publike i repertoara nije specificirana, ali se podrazumijeva iz konteksta nacionalnoga i matičnoga kazališta.

Kritiku nekih kulturnih aktera kako se danas kao cilj treba postaviti segmentacija publike, sukladno našim istraživačkim rezultatima, smatramo prilično nejasnom. Pokazali smo kako se u dosadašnjim istraživanjima u inozemstvu, pa čak i u Francuskoj, utvrdilo kako je publika visoke kulture uglavnom homogena skupina, koja se upravo svojim ukusom razlikuje od ostalih društvenih skupina. Uostalom, na tezi distinkcije građen je i Bourdieuov koncept kulturnoga kapitala. Analizirajući rezultate našega istraživanja, ne smatramo da će HNK uspješno postići segmentaciju publike. Značajnijih rezultata nije bilo ni u Francuskoj, gdje se zahvaljujući ministru Marlauxu i visokim ulaganjima u kulturnu infrastrukturu i programe, kultura nastojala koncentrično proširiti u u svim krajevima zemlje.

Plan ističe viziju pozicioniranja kazališta u suvremenom kontekstu europske kulture, naglašavajući pritom kao preduvjet razvoja rješavanje unutarnjih problema. Kako unutarnji problemi HNK za sada nisu riješeni, nego se krizom dodatno destabilizirao rad kazališta, smatramo kako vizija *Strateškoga plana* neće moći biti ostvarena još duže vremena. Intervjuima s upravom i umjetnicima utvrdili smo kako se HNK ni financijskim budžetom ne može mjeriti sa zapadnoeuropskim nacionalnim kazalištima.

Nadalje, plan naglašava vrijednosti vezane uz inovaciju kazališnoga djelovanja i koordiniranja suradnji s drugim kazalištima, ustanovama, festivalima u zemlji i inozemstvu,

umjetničku raznolikost, dostojanstvo, poštovanje i povjerenje prema poreznim obveznicima, vlasnicima i osnivačima, podupiranje dostupnosti kazališta različitim socijalnim i dobnim skupinama društva, proaktivnost i postizanje umjetničkih i poslovnih rezultata, razvijanje visokih standarda u proizvodnji izvedbi umjetničkih djela, suvremene oblike poslovanja, što se odnosi na marketinške i komunikacijske aktivnosti. *Sve nabrojeno potvrđuje tezu o društvenoj ulozi kazališta, nužnosti njegove interakcije s različitim akterima i njegovoj reprezentativnoj umjetničkoj funkciji. HNK se, dakle, samopercipira kao društveno ključan akter, pokretač i stvaraoc umjetničkih zbivanja te drugih dinamičkih procesa, kojima oblikuje standarde nacionalnoga kazališnoga i kulturnoga djelovanja.*

Sukladno teorijskim postavkama, dokazuje se dvojaka uloga HNK, kao istodobno reprezentativne kulturne institucije i nositelja društvene akcije.

Nakon iscrpne analize strukture, dokumenata i suvremenih funkcija HNK, nameće se zaključak da bi kazalište, u nastojanju da ojača svoju ulogu nositelja društvene akcije, moralo:

- a) *obavljati i druge djelatnosti kao što su organiziranje festivala, znanstvenih simpozija, pozivnih natječaja za stvaranje umjetničkih djela i potaknuti uspostavu novih djelatnosti*
- b) *rasteretiti se utjecaja politike*
- c) *ukinuti birokratske procedure*
- d) *provesti reforme unutar administrativnih cjelina,*
- e) *omogućiti uključivanje i participiranje publike*
- f) *potaknuti usavršavanje umjetnika*
- g) *ojačati komunikaciju uprave s vlasnicima i javnošću*
- h) *osigurati drugu scenu*

Kaiser (2005.) navodi kako prevelik broj institucija zbog financijske krize smanjuje broj ljudskih resursa u svim službama, što je iznimno kontraproduktivno jer je često potrebno povećati broj ljudi u tome razdoblju. Isto tako, drži da bi najbolje zaposlenike trebalo nagrađivati većom plaćom jer se idealna kombinacija strateškoga planiranja nalazi u (čvrsto oblikovanom) planu te jakim i dobro organiziranom timu menadžera.

U zemljama s razvijenom kulturnom politikom kazališna se djelatnost (odnosno njena kulturna i umjetnička funkcija) posreduje javnosti izvedbama predstava, ali i marketinškim

projektima (koje provode službe marketinga, prodaje te odnosa s javnošću, a u velikim kazališnim kućama i službe razvoja te edukacije).¹⁹¹

Metodom promatranja sa sudjelovanjem otkriveni su pokazatelji koji upućuju na birokratsku sljepoću vlasnika i osnivača. Važnost postojanja Službe marketinga i ljudskih resursa potrebnih za kvalitetan i suvremen marketinški rad, čiji se opseg povećao pojavom naglog napretka tehnologije, kao i važnost digitalnog, odnosno online marketinga, nije prepoznata. Vlasnici i osnivači nisu se bavili tim iznimno važnim pitanjima, niti su pokušali mijenjati i usklađivati akte i propise sukladno suvremenim društvenim promjenama.

Metodom promatranja sa sudjelovanjem, te analizom intervjua s umjetnicima i upravom došli smo do niza zaključaka o interakciji politike i kulture, osobinama, statusima, stavovima, mišljenjima i sociodemografskim pokazateljima triju skupina kulturnih aktera.

Politički utjecaj seže do većine značajnih funkcija u kulturnim institucijama. Procedura izbora i imenovanja intendanta/ice odraz je čvrstog i centraliziranog upravljanja i odlučivanja u kulturi. Ministar/ica ima cijeli spektar prava: odabrati kandidata ako se roku od samo sedam dana ne usuglasi s gradonačelnikom, može odbiti potvrditi odluke Kazališnoga vijeća ili Gradskoga vijeća o imenovanju ili razrješenju intendanta/ice, imenovati vršitelja dužnosti bez provođenja javnoga natječaja i dr.

U kontekstu analize odnosa političkih struktura prema kulturi i kulturnoj politici važno je napomenuti da je u zemljama s razvijenom kulturnom politikom sektor kulture važan ekonomski čimbenik. Kulturna industrija u gospodarstvu nekih zapadnoeuropskih zemalja zauzima četvrto mjesto (nakon autoindustrije, strojarke i financijske industrije)¹⁹². *Politička elita u suvremenoj Hrvatskoj iako vodi borbu za moć na polju kulture i kazališta ne prisvaja kulturni kapital jer joj umjetničke funkcije kazališta nisu interesantne. Time smo samo djelomično potvrdili tezu kako se borba za moć odvija s ciljem prisvajanja kulturnoga kapitala.*

Istraživanjem smo utvrdili da umjetnici pripadaju sloju kulturne elite te da posjeduju kulturni, ali ne i ekonomski kapital. Umjetnici jednoglasno izražavaju stav da nisu dovoljno

¹⁹¹ Služba razvoja te služba edukacije ne postoje ni u jednom hrvatskom kazalištu, a držimo da bi ih HNK, kao matično i najveće kazalište, trebalo što prije osnovati, kako bi moglo svojim programskim i izvanprogramskim aktivnostima uspostaviti standarde svjetskih nacionalnih kazališta, poticati participaciju stanovništva, odnosno uključiti publiku kao aktivne aktere u stvaranje kazališne umjetnosti i predstavljati im umjetnost na suvremen, uključiv, intrigantan i inovativan način.

¹⁹² Podatak je iznesen u dokumentarnom filmu *Tržište, moć, umjetnost* ORF –ove produkcije, emitiranom 25. lipnja 2014. godine na HRT1 u emisiji *Reporteri*.

plaćeni za svoj rad, a nemaju ni sponzorske ugovore (poput njihovih zapadnoeuropskih kolega, primjerice za automobil ili neku modnu marku). Uz niska primanja, na neprimjeren socijalni položaj ove društvene skupine utječu i drugi ekonomski, politički i društveni čimbenici. *Također, procijenjujemo umjetnike kao aktere s nedovoljno artikuliranim stavovima. Stavovi, zahtjevi i potrebe artikuliraju se tek povremeno putem predstavnika umjetnika u pravnim tijelima poput sindikata ili Kazališnoga vijeća, no njihov je utjecaj, naspram onog političke elite, zanemariv. Analiza zakonskih odredbi pokazala je da su one u nekim aspektima vrlo štetne za profesionalni i privatni život umjetnika. Moć te društvene skupine ograničena je na umjetničko djelovanje, odnosno pripadajući joj "fah".* No, nije pretjerano granice suziti i na fizičkoj razini te istaknuti kako su umjetnici, kao zaposlenici državne institucije, ograničeni umjetnički djelovati samo unutar zgrade i produkcija HNK. Za djelovanja izvan institucije, umjetnici trebaju ishoditi dozvolu umjetničkog ravnatelja, a članovi uprave Kazališnoga vijeća. Zaposleni umjetnici prema Zakonu o kazalištu ne smiju biti vlasnici nekoga kazališta ili umjetničke družine kako ne bi konkurirali kazalištu. Ta je odredba donekle apsurdna jer se ne čini mogućim da neko privatno kazalište ili skupina umjetnika svojim programom konkurira programu HNK. *Također, utvrdili smo da se umjetnici većinu radnoga staža nalaze u neizvjesnom položaju jer ugovore o radu sklapaju na određeno vrijeme od godine ili dvije dana.* Osim što je u izravnom konfliktu sa Zakonom o radu, ta odredba šteti i životnom stilu umjetnika. Oni su, naime, ugovorima na određeno vrijeme diskriminirani pri podizanju dugoročnih kredita u bankama, te pri zasnivanju polica kod osiguravajućih društava. Takav položaj također onemogućuje jasan i planiran razvoj karijere, odnosno kontinuirano umjetničko usavršavanje. *Pokazali smo kako strateški planovi ne planiraju financiranje, niti potiču umjetničko usavršavanje. U tome nalazimo razlog nejasnih i neodređenih odgovora umjetnika na pitanje o cjeloživotnom usavršavanju. Utvrdili smo da njihovu karijeru i razvoj koče i odredbe o fiksnom broju zaposlenih u HNK, beneficiranom radnom stažu, kao i nedovoljan prostor za probe. Medije ne doživljavaju kao platformu koja bi primjereno predstavljala umjetnički rad široj javnosti, a o publici i gostovanjima stranih redatelja imaju pozitivno mišljenje, što nas navodi na zaključak da su otvoreni za interakciju i rad, koji uključuje suvremene pristupe kazališnoj umjetnosti.*

Umjetnički ravnatelji, osim što kreiraju umjetnički repertoar, aktivno surađuju i s umjetnicima unutar kuće, ali i onim gostujućima te mogućim gostima, prateći rad drugih kazališta i festivala u zemlji i inozemstvu. Brinu većinu vremena i o financijama, pokušavajući sa stagnirajućim iznosom budžeta, održavati visoku razinu produkcije i time zadovoljiti publiku. *Umjetnički ravnatelji u tom su kontekstu pripadnici kulturne elite koja*

ima moć nad produkcijom i distribucijom kulturnoga kapitala. Oni kreiraju umjetnički program u cijelosti, dogovarajući s intendantom podjele uloga i autorske timove, kao i termine i dinamiku izvođenja predstava. S druge strane, slabosti koje ih karakteriziraju su loša i nedovoljna komunikacija s vlasnicima, koja ima za posljedicu slabu mogućnost utjecaja na političku elitu, odnosno nemogućnost (su)kreiranja kulturne politike s ciljem zadovoljavanja određenih materijalnih, ali i duhovnih potreba, s ciljem razvoja nekih novih oblika aktivnosti za umjetnike i publiku, poput masterclassova, radionica i sl. Također, ukoliko bi u rad tzv. repertoarnih sjednica uključili i marketinški tim, mogli bi na suvremeniji način koncipirati promociju produkcije te vidljivost HNK u javnosti. Utvrdili smo kako se umjetničkim ravnateljima ne pruža mogućnost kvalitetne i česte prezentacije kazališta i kazališne umjetnosti u medijima, što HNK ograničava na već postojeći krug publike i zatvara mogućnosti razvijanja publike i doživljaja za publiku. Rad umjetničkih ravnatelja istobno je kreativan, ali i hermetičan jer su njihova djelovanja usmjerena gotovo isključivo prema umjetnicima, a izostaju izravne inicijative prema publici, marketinškim stručnjacima, sponzorima, novinarima i predstavnicima vlasnika i osnivača. Za zaključiti je kako bi otvoreniji pristup umjetničkih ravnatelja prema društvenim mrežama i online medijskim sadržajima dodatno ojačao društvenu ulogu kazališta i poboljšao medijske objave o HNK.

Publika HNK, kao što je pokazala analiza, izrazito je homogena skupina po obrazovanju. Socioprofesionalni i sociomaterijalni pokazatelji ističu kako je većina ispitanih u radnome odnosu i ima vlastitu zaradu. Znanstvenici/e i stručnjaci/nje, inženjeri/ke i tehničari/ke s prosječnom plaćom od 6001 do 10 000 kuna ili plaćom od 4001 do 6000 kuna čine više od polovice ispitanih. Utvrdili smo da posjećivanje i broj dolazaka u kazalište nije povezan sa cijenom ulaznice. Četvrtina ispitanih pripada dobnoj skupini od 41 do 50 godina, što se u inozemnim istraživanjima, gdje je također ta dobna skupina najaktivnija, naziva "mlađom" starijom populacijom. Polovica ispitanih je braku, a velika većina stambeno je zbrinuta. Sukladno sociodemografskim i sociomaterijalnim pokazateljima našega istraživanja, konstatiramo kako je publika HNK stabilna društvena grupa. Potvrdili smo da je zagrebačka publika prema tim pokazateljima vrlo slična kazališnim publikama u Francuskoj, Kanadi, Njemačkoj i drugim zemljama koje provode sustavna istraživanja na većem uzorku. Većina ispitanika/ica, iako dolazi redovito u kazalište ili čak kupuje kazališnu pretplatu, nije upoznata s imenom intendanta, a većina ih ne navodi ni imena omiljenih umjetnika/ca.

Možemo zaključiti kako zagrebačku publiku, uključujući pretplatnike i one koji ne kupuju pretplatu, više zanima umjetnost, odnosno repertoar, nego društveni aspekti kazališta. Tome u prilog govore i rezultati zavisnih varijabli, koji su pokazali kako su ispitanici velikom

većinom samo djelomično zadovoljni repertoarom u cjelini, kao i izvedbama *Drame, Opere, Baleta* i koncertima. *Balet* pak većina ispitanika smatra najkvalitetnijom umjetničkom granom. No, korelacijom varijabli utvrdili smo da je zadovoljstvo kazališnim repertoarom znatno povezano s posjećivanjem kazališta i učestalošću dolaska. Otkrili smo i povezanost posjećivanja FSK sa dolascima u HNK, što nam ukazuje da kod publike postoji interes za gledanjem inozemnih produkcija. Empirijski smo dokazali kako su ispitanici u visokom postotku informatički pismeni, te posjećuju *web* stranice kazališta a četvrtina ih smatra taj način informiranja najboljim. Većina ih prati, makar povremeno, kritike kazališnih predstava, no gotovo svi ih ne smatraju relevantnim za donošenje odluke o odlasku u kazalište, dok medije polovica ispitanih ne smatra dobrim prenositeljima kazališnih zbivanja. *Publika HNK pokazuje sklonost suverenenim tehnologijama, ali i autonomiju i samosvijest u izboru i odlučivanju o odlasku u kazalište.* Procjene publike o pripadnosti društvenome sloju povezane su s učestalošću dolazaka u kazalište. *Kvantitativna analiza, ali i kvalitativne deskripcije umjetnika i uprave utvrđuju kako je publika HNK homogena skupina srednje klase, koju karakterizira stabilan ukus.* Ipak, povremene rascijepe toga ukusa mogu izazvati inovacije i provokacije, ali primijenjene u "željeznom" repertoaru klasičnih naslova. Nije, pak, moguće podilaziti joj s izborima naslova iz niske, popularne kulture.

Na ovome mjestu potvrđujemo našu hipotezu kako HNK, svojim (ponajprije programskim) djelovanjem proizvodi kulturni kapital, koji je distingvirajući jer ga posjeduje uglavnom visokoobrazovana publika srednje klase. Kao vlastitu inovaciju dodali bismo da danas kulturni kapital kao koncept može imati i prošireno značenje, odnosno podrazumijevati ne samo pasivnu dobit, već uključivati i dodatnu aktivnost publike u umjetničkom činu. Taj bismo "novi" koncept kulturnoga kapitala, barem u našem radu, nazvali *kulturnim kapitalom s dodanom vrijednošću*, gdje *dodana vrijednost* predstavlja onaj (pro)aktivni, participativni udio¹⁹³ publike, kao vlasnika kapitala, pomoću kojega ta društvena skupina doseže nova iskustva i povećanje doživljaja pri izvedbama umjetničkih i drugih kulturnih djela.

Ističemo kako ispitanici nisu dovoljno artikulirani u smislu gledatelja kao (pro)aktivnih aktera, koji sagledavaju i društvene funkcije kazališne zbilje te sudjeluju u nekim njenim procesima, za što je, prema našem mišljenju, kriva kulturna politika, koja u službenim

¹⁹³ Izlišno je napominjati i nabrajati kakve sve mogućnosti participacije i doživljaja pružaju suvremene prezentacije umjetnosti i umjetničkih djela. Neke smo primjere već iznijeli u radu. Novi duh digitalnog doba neizostavan je u kulturnim projektima zapadnih zemalja. Publika je pozvana osjetiti (ne samo pratiti!) umjetničko stvaralaštvo ili su ga čak (su)kreirati. Osobita aktivnost i neumorni rad na ovome području očituje se u Velikoj Britaniji.

dokumentima ima cilj razvijanja publike, no ne primjenjuje ga u praksi, kao i kazališna uprava, koja nije dovoljno radila na razvijanju izvanprogramskih sadržaja i povećanju doživljaja publike.

HNK-u nedostaje dodana vrijednost kulturnoga kapitala, čime je oslabljena njegova društvena uloga.

Sagledajući ukupnost nalaza ovoga rada, potrebno je istaknuti kako je analiza jedinica istraživanja iznijela veliki broj poveznica između razdoblja *fin de siècle* i naše kazališne suvremenosti:

- a) Intendantska je funkcija, koju je Miletić 1894. predložio da se formira po uzoru na njemačke *Burgtheatere*, tada bila izravno podređena i odgovorna banu. Političke su strukture Miletića imenovale, ali i razriješile funkcije intendant. Danas, također, najviše političke strukture (Vlada RH i ministar/ica kulture RH) biraju i imenuju intendant, iako se formalno-pravno provodi javni natječaj.
- b) Zgrada kazališta tada je bila simboličko polje borbe kulturne i političke elite i mjesto reprezentacije tek konstruiranoga nacionalnog identiteta, što se očitovalo na dvije razine: kroz njenu gradnju, ali i Miletićev naglasak na razvoj jezika, repertoara i stila. Politička elita predala je novoizgrađeno kazalište Miletiću u zakup s obvezom izvođenja isključivo dramskoga repertoara. Danas zgrada predstavlja „hram umjetnosti“ a povremeno političke elite koriste prostor kazališta za reprezentiranje moći. To čine na državnim događanjima, za koje im je kazalište ugovorno obvezano ustupiti prostor. Također, utvrdili smo da oni kazalište koriste kao simbolički prostor borbe za (nad)moć, posebice pri izboru intendant/ice.
- c) Uređenje, obnova i popravci ni tada ni danas nisu značajnije zanimali političke elite.
- d) Svojim programskim djelovanjem krajem 19. st. kazalište je uspjelo privući tek manji dio kulturne elite. I danas je publika HNK prema društvenom statusu i obrazovanju homogeno strukturiranu. Krajem 19. st. inteligenciju prema Gross (1981: 362), čine: nastavnici, činovnici i svećenstvo. Kako smo kroz izvore potvrdili, oni većim dijelom čine i tadašnju kazališnu publiku, a otkrili smo kako su arhitekti i građevinski inženjeri također značajnije zastupljeni. Istraživanje koje smo proveli među suvremenom publikom također nam je pokazalo kako većina ispitanih pripada visokoobrazovanom srednjem sloju, koji radi u državnim i javnim službama.
- e) U Miletićevoj eri, zahvaljujući reformama koje je proveo, kazalište dostiže određenu profesionalnu razinu, no umjetnički su mu resursi još neškolovani iako je sam intendant težio ugraditi tehnološke inovacije, no nije uspio u tim namjerama dobiti

podršku i novac od vladajućih. Uspjelo mu je, kako smo izvorima utvrdili, usmjeriti i širiti nacionalno djelovanje kazališta unatoč ugroznoj političkoj vlasti, ali su komunikacija i suradnja s vlastima bile skromnih dosega. Suvremena uprava i umjetnici su visokoobrazovani profesionalci, no ne apsorbiraju dovoljno brzo nove tehnologije i nemaju dovoljno duboka saznanja o marketinškim alatima i tehnikama, koji se koriste u svakodnevnom radu. Također, vlasnici ne izdvajaju značajnija sredstva za ove svrhe. Tijekom nekoliko (ratnih) godina narušavani su profesionalni kriteriji, koji su se morali nanovo uspostavljati. Kazališna uprava i umjetnici, kao pripadnici kulturne elite, imaju moć u kreiranju repertoarnih politika i mogućnosti autonomnog djelovanja u polju umjetničkoga stvaralaštva. No, njihova je moć ograničenih dosega jer ne uspijevaju, čak ni kao članovi pravnih tijela i kao članovi uprave, uspostaviti kvalitetniju i redovitiju komunikaciju s vlasnicima, te se izboriti za (su)kreiranje kulturne politike, rasterećenje kazališta od okova birokracije i povećanje financijskih sredstava za razvoj novih tehnologija i publike.

Možemo, naposljetku, potvrditi tezu iz Uvoda, koja tvrdi kako je *društveni kontekst i na makrorazini, i na mikrorazini ključan za razvoj HNK*.

Znanstveni i istraživački doprinos rada ogleda se u primjeni suvremenih metodoloških procedura u okviru case study istraživačke strategije. Odnosno, u svojevrsnom revivalu kvalitativne metodološke paradigme. Case study pojedinačnoga fenomena – kazališta – omogućio je sagledati društvene interakcije "odozdo" – s kazališne scene, iz auditorija i iza kulisa.

Praktični doprinos rada vidimo u potencijalno većim mogućnostima javnoga djelovanja kazališta, pogotovo u sferama odnosa s različitim javnostima, a ne samo onima iz specifično kulturnoga miljea. Tu je riječ o brojnim i raznolikim društvenim interakcijama u kojima bi kazalište preuzimalo ulogu subjekta u kreiranju novoga "duha vremena", odnosno drugačijega kulturnog ozračja ovisno o potrebama i mogućnostima samih aktera u toj kazališnoj sredini sukladno tehnološkim i drugim dosezima digitalnoga doba.

Nadamo se, također, da je rad uspio otvoriti i neka pitanja za daljnja istraživanja, istaknuti materijale za buduće analize, i otkriti niz nalaza manjega opsega, koji zbog akademski čvrste zadanosti strukture disertacije možda nisu "isplivali" na prostoru rasprave, ali su bili ključni za kontekstualizaciju kazališta unutar društva.

8. LITERATURA

1. Adorno, T. W. (1979). *Estetička teorija*. Beograd: Nolit.
2. Adorno, T. W. (1990). Beleška o socijalnom konfliktu danas. U V. Katunarić, *Teorija društva u frankfurtskoj školi* (str. 291-309). Zagreb: Naprijed.
3. Adorno, T. W. & Horkheimer, M. (1990). Sociološke studije. U V. Katunarić, *Teorija društva u frankfurtskoj školi* (str. 285-291). Zagreb: Naprijed.
4. Andrić, N. (1895). *Spomen-knjiga Hrvatskog zemaljskog kazališta pri otvaranju nove kazališne zgrade*. Zagreb: Tiskarski zavod Narodnih novina.
5. Arató, E. (1973). Karakteristične crte nacionalnih ideologija slavenskih naroda u prvoj polovini 19. stoljeća. *Radovi Zavoda za hrvatsku povijest*, 3 (1), 259-284.
6. Banović, S. (2009). *Nedostatak strategije razvoja nacionalnih kazališnih kuća i hrvatski kulturni identitet*. URL: http://www.adu.hr/index.php?option=com_content&view=article&id=510:nedostatak-strategije-razvoja-nacionalnih-kazalinih-kua-i-hrvatski-kulturni-identitet&catid=73:eseji-razgovori&Itemid=97 (Pristup: sječanj 2011)
7. Barthes, R. (1990). Retorika slike. *Novi prolog* (17-18), 58-65.
8. Bastide, R. (1981). *Umjetnost i društvo*. Zagreb: Školska knjiga.
9. Batušić, N. (1968). Uloga njemačkoga kazališta u Zagrebu u hrvatskom kulturnom životu od 1840. do 1860. *Rad JAZU* 353, 11. 509-536.
10. Batušić, N. (1971). *Hrvatska kazališna kritika*. Zagreb: Matica hrvatska.
11. Batušić, N. (1982). Theatrologia gavelliana. U B. Gavella, *Hrvatsko glumište* (str. 105-141). Zagreb: Zora.
12. Batušić, N. (1984). *Skrovito kazalište: ogledi o hrvatskoj drami*. Varaždin: Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa.
13. Batušić, N. (1991). *Uvod u teatrologiju*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
14. Batušić, N. (Ur.) (1992). *Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu*. Zagreb: Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, Školska knjiga.
15. Batušić, N. (1992). Hrvatsko narodno kazalište. U Batušić, N. (Ur.) *Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu*. Zagreb: Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, Školska knjiga.
16. Batušić, N. (Ur.) (1995). *Sto godina zgrade Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu*. Zagreb: Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu.
17. Batušić, S. (1978). *Hrvatska pozornica: studije i uspomene*. Zagreb: Mladost.
18. Becker, H. S. (2009). *Svjetovi umjetnosti*. Zagreb: Jesenski i Turk.

19. Benett, S. (1988). *Open Access Dissertations and Thesis. Paper 2131.*
20. Berend, I. T.; Ranki, G. (1996). *Evropska periferija i industrijalizacija: 1780 - 1914.* Zagreb: Naprijed.
21. Bereson, R. (2002). *The Operatic State: Cultural Policy and the Opera House.* London, New York: Routledge.
22. Bogner Šaban, A. (2000). Julije Šenoa, komediograf i kvakač. *Dani hvarskog kazališta*, 26 (1), 252-272.
23. Boko, J. (2003). Suvremeno hrvatsko kazalište u ogledalu medija. *Kazalište*, 7 (13/14), 130-132.
24. Bourdieu, P. (1976). Klasna funkcija umjetnosti. *Kultura* (32), 90-113.
25. Bourdieu, P. (1992). Thinking About Limits. *Theory, Culture & Society* (9), 37-49.
26. Bouredieu, P. (1984). *Distinction. A Social Critique of Judgment of Taste.* Cambridge, MA: Harvard University Press.
27. Brunow, H. (1923.) *Das Burgtheater unter der Leitung Max Burckhard's.* Doktorska disertacija. Beč: Sveučilište u Beču.
28. Bukovac, V. (1992). *Moj život.* Zagreb: Matica hrvatska, Akademija likovnih umjetnosti u Zagrebu.
29. Burke, P. (2006). *Što je kulturalna povijest?* Zagreb: Izdanja Antibarbarus.
30. Chong, D. (2010). *Arts Management.* Oxon, New York: Routledge.
31. Cindrić, P. (Ur.). (1965). *Hrvatsko narodno kazalište.* Zagreb: DES.
32. Cindrić, P. (Ur.). (1969). *Enciklopedija Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu 1894.-1969.* Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
33. Colbert, F. (2010). *Marketing u kulturi i umetnosti.* Beograd: Klio.
34. Cvjetković – Kurelec, V. (1992). Uprave Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu. U Batušić, N. (Ur.) *Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu.* Zagreb: Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu, Školska knjiga.
35. Cvjetičanin, B., Katunarić, V. (Ur.). (1998). *Kulturna politika Republike Hrvatske. Nacionalni izveštaj.* Zagreb: Ministarstvo kulture RH.
36. Cvjetičanin, B., Katunarić, V. (Ur.). (2001). *Strategija kulturnog razvitka: Hrvatska u 21. stoljeću.* Zagreb: Ministarstvo kulture RH.
37. Curtis, B. W. (2008). *Music Makes Nation.* Amhrest: Cambria Press.
38. Čolić, S. (2002). *Kultura i povijest.* Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
39. Damjanović, D. (2012). *Bečka akademija likovnih umjetnosti i hrvatska arhitektura historicizma. Hrvatski učenici Friedricha von Schmidta.* Zagreb: Gliptoteka HAZU.

40. Dey, D. (1989). *Der Wiener Moderne und Max Burckhard*. Doktorska disertacija. Beč: Sveučilište u Beču.
41. Denzin, N. K., Lincoln. Y. S. (1994). *Handbook of Qualitative Research*. Thousand Oaks, CA: Sage.
42. Desfor Edles, L. (2002). *Cultural Sociology in Practice*. Oxford: Blackwell Publishing.
43. Despot M., Dugački, V. (1983). Amruš Milan. Hrvatski biografski lekskon. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža.
44. Divignaud, J. (1978). *Sociologija pozorišta*. Beograd: BIGZ.
45. Donnat, O. (2003). La question de la démocratisation dans la politique culturelle française. *Modern & Contemporary France* , 11 (1), 9-20.
46. Donnat, O. (2009). Les pratiques culturelles des Français à l'ère numérique. Éléments de synthèse 1997-2008. *Culture etudes* (5), 1-12.
47. Donnat, O. (2011). Pratiques culturelles, 1973-2008 Dynamiques générationnelles et pesanteurs sociales. *Culture etudes* (7), 1-36.
48. Dubois, V. (2012). Cultural democratisation between Public intellectuals and the state: the debate on the "Theatre of the people" in France (1895-1905). *International Journal of Theatre Policy* , 18 (5), 593-606.
49. Duda, D. (2006). *Politika teorije*. Zbornik rasprava iz kulturalnih studija. Zagreb: Disput.
50. Duda, D. (2002). *Kulturalni studiji. Ishodišta i problemi*. Zagreb: AGM.
51. Elias, N. (1996). *O procesu civilizacije: sociogenetska i psihogenetska istraživanja*. Zagreb: Izdanja Antibarbarus.
52. Elsom, J. (2003). Kamo dalje? Kakva je budućnost europskog kazališta? *Kazalište*, 7 (13-14), 92-95.
53. Feagin, J. R., & Gideon, S. (1991). *A Case for the Case Study*. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press.
54. Fischer-Lichte, E. A. (2013). *Performance and the Politics of Space: Theatre and Topology*. New York, London: Routledge.
55. Frame, M. (2009). *The St. Petersburg Imperial Theaters: Stage and State in Revolutionary*. Jefferson: Mc Farland.
56. Gavella, B. (1968). Socijalna atmosfera Hrvatskog narodnog kazališta i njegovi odnosi prema svom kazališnom susjedstvu. *Rad JAZU* 353, 5-53.
57. Gavella, B. (1970). *Književnost i kazalište*. Zagreb: Matica hrvatska.

58. Gavella, B. (1982). *Hrvatsko glumište*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
59. Gavella, B. (2005). *Dvostruko lice govora*. Zagreb: Centar za dramsku umjetnost.
60. Grijak, Z. (2006). Korespondencija Josip Juraj Strossmayer - Isidor Kršnjavi (1875.-1884.). *Cris*, 8 (1), 54-78.
61. Gross, M. (1981). O društvenim procesima u sjevernoj Hrvatskoj u drugoj polovici 19. stoljeća. U M. Gross, *Društveni razvoj u Hrvatskoj (od 16. stoljeća do početka 20. stoljeća)*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.
62. Gross, M. (1981) *Društveni razvoj u Hrvatskoj (od 16. stoljeća do početka 20. stoljeća)*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.
63. Gross M. (1983) "Jezgra" i "periferija" – nova teorija "industrijske revolucije" u Evropi. *Radovi Instituta za hrvatsku povijest*. Vol. 16., 247-252.
64. Guba, E., Lincoln. Y. S: (1994). Competing Paradigms in Qualitative reasrch. U Denzin N. K.; Y. S. Lincoln, *Handbook of Qualitative Research* (str. 105-117). Thousand Oaks, CA.
65. Hall, S. (2006). Kome treba identitet? U D. Duda (Ur.), *Politika teorije. Zbornik rasprava iz kulturalnih studija* (str. 357-374). Zagreb: Disput.
66. Hauser, A. (1986). *Sociologija umjetnosti, knjiga I*. Zagreb: Školska knjiga.
67. Hauser, A. (1986). *Sociologija umjetnosti, knjiga II*. Zagreb: Školska knjiga.
68. Hermann, M: (2006). Das theatralische Raumerlebnis. U J. Dünne, S. Günzel, *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften* (str. 501-514). Frankfurt am Main: Shurkamp.
69. Honigsheim, P. (1989). *Sociologists and Music: An Introduction to the Study of Music and Society*. New Brunswick: Transaction Publishers.
70. *Hrvatski biografski leksikon* (2009-2013). Leksikografski zavod Miroslav Krleža. URL : <http://hbl.lzmk.hr> (Pristup: svibanj 2014)
71. Ingram, M. (2011). *Rite of the Republic. Citizens' Theatre and the Politics of Culture in Southern France*. Toronto: University of Toronto Press.
72. Finkelstein, J. C., Hammer, K. (1995). *Lexicon Theater International*. Berlin: Verlag Berlin.
73. Kaiser, M. (2005). *Strategic Planning in the Arts: a Practical Guide*. Washington: DeVos Institute at the Kennedy Center.
74. Karaman, I. (1981). Problemi ekonomskog razvitka hrvatskih zemalja u doba oblikovanja građansko-kapitalističkog društva do prvog svjetskog rata. U M. Gross,

- Društveni razvoj u Hrvatskoj (od 16. stoljeća do početka 20. stoljeća)*. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.
75. Katalinić, V. (2008). Ban i/ili kralj? Glazbene svečanosti u čast velikodostojnika u Zagrebu u drugoj polovici 19. stoljeća. *Narodna umjetnost*, 45 (2), 61-75.
 76. Katunarić, V. (1990). *Teorija društva u Frankfurtskoj školi*. Zagreb: Naprijed.
 77. Kelleher, J., Ridout, N. (Ur.). (2006). *Contemporary Theatres in Europe. A Critical Companion*. New York: Routledge.
 78. Kemper, P. (Ur.). (1993). *Postmoderna ili borba za budućnost*. Zagreb: August Cesarec.
 79. Knežević, S. (1994). Lenuci i „Lenucijeva potkova“. *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* (18), 169-185.
 80. Knežević, S. (1996). *Zagrebačka zelena potkova*. Zagreb: Školska knjiga.
 81. Korunić, P. (2003). Nacija i nacionalni identitet. *Zgodovinski časopis*, 57, 163-208.
 82. Kotnik, V. (2010). *Opera, Power and Ideology: Anthropological Study of a National Art in Slovenia*. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH.
 83. Kršnjavi, I. (1986). *Zapisci. Iza kulisa hrvatske politike*. Zagreb: Mladost.
 84. Kršnjavi, I. (2000). *Izabrana djela*. Vinkovci: Riječ.
 85. Khun, T. (2013). *Struktura znanstvenih revolucija*. Zagreb: Jesenski i Turk.
 86. Lamza (2011). *Kvantitativne metode istraživanja: anketa i analiza sadržaja*. URL: <http://bs.scribd.com/doc/185064092/KVANTITATIVNE-skripta#scribd> (Pristup: svibanj 2014)
 87. Leburić, A. (1997). *Case study istraživanje: kompleksan metodološki pristup u sociologiji*. Doktorska disertacija. Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu.
 88. Leburić, A. (2002). Case study: Nova metodološka strategija u istraživanjima životnog stila. U I. Tomić Koludrović, A. Leburić, *Sociologija životnog stila: prema novoj metodološkoj strategiji* (str. 197-367). Zagreb: Jesenski i Turk.
 89. Lederer, Ana (2003). Redatelj u hrvatskom kazalištu devedesetih. *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost* VII (13-14), 136-143.
 90. Lefebvre, H. (1991). *The Production of Space*. Cambridge, Oxford: Blackwell.
 91. Lefebvre, H. (1988). *Kritika svakidašnjeg života*. Zagreb: Naprijed.
 92. Lehmann, H. T. (2004). *Postdramsko kazalište*. Zagreb: Akcija.
 93. Lin, E. T. (2006). Performance Practice and Theatrical Privilege: Rethinking Weimann's Concepts of Locus and Platea. *New Theatre Quarterly*, 3 (22), 283-298.

94. Lončar, V. (2010). *Kazališna tranzicija u Hrvatskoj – zakonski aspekt*. URL:http://www.adu.unizg.hr/prilozi/dokumenti/clanci/Loncar_Kazalisna_tranzicija.pdf. (Preuzeto: siječanj 2011)
95. Löw, M. (2008). The Constitution of Space The Structuration of Spaces Through the Simultaneity of Effect and Perception. *European Journal of Social Theory*, 11 (1), 25-49.
96. Löw, M. (2015). *Raumsoziologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag.
97. Lukić, D. (2006). *Produkcija i marketing scenskih umjetnosti*. Zagreb: Hrvatski centar ITI-UNESCO.
98. Lukić, D. (2010). *Mapiranje hrvatske kulturne politike – oaze izvrsnosti u kulturnoj pustinji*. URL: http://www.adu.unizg.hr/prilozi/dokumenti/clanci/Lukic_Mapiranje.pdf (Preuzeto: travanj 2009)
99. Mac Kay, E. (2008). The Theatre as Self Consuming Art. *Theatre Survey*, 49 (1), 91-107.
100. Martorella, R. (1977). The Relationship Between Box Office and Repertoire: A Case Study of Opera. *The Sociological Quarterly* (18), 354-366.
101. Maruševski, O. (1986). *Iso Kršnjavi kao graditelj: izgradnja i obnova obrazovnih, kulturnih i umjetničkih objekata u Hrvatskoj*. Zagreb: Društvo povijesničara umjetnosti Hrvatske.
102. Matoš, J. (1993). Čermak Josip. *Hrvatski biografski leksikon*. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža.
103. Melchinger, S. (1989). *Povijest političkog kazališta*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
104. Michael, M. (2007). *City Stages: Theatre and Urban Space in a Global City*. Toronto: University of Toronto Press.
105. Mikulić, B. (2010). *Teatar Mp3. Nacionalno kazalište i kulturokratski diskursi krize*. URL:http://www.ffzg.unizg.hr/filoz/wpcontent/uploads/2011/09/81___dok.doc_.pdf (preuzeto: siječanj 2011)
106. Miletić, G. (1973). *Pozorište i društvo*. Beograd: BIGZ.
107. Miletić, S. (1978). *Hrvatsko glumište*. Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost SSO.
108. Müller, S. O. (2006). Oper und Publikumsverhalten im 19.Jh. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 167-187.

109. Müller, S. O. (2011). Cultural Nationalism and Beyond, Musical Performances in Imperial Germany. U S. O. Müller, C. Torp, *Imperial Germany Revisited: Continuing Debates and New Perspectives* (str. 173-184). New York, Oxford: Berghahn Books.
110. Nikčević, S. (2009). *Nova europska drama ili velika obmana 2*. Zagreb: Leykam international.
111. Ogrizović, M. (1910). *Pedeset godina hrvatskog kazališta (1860.-1910.)*. Zagreb: Uprava Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu.
112. Ogrizović, M. (1920). *Hrvatska opera (1870.-1920.)*. Zagreb: Uprava Hrvatskog narodnog kazališta u Zagrebu.
113. Palić Jelavić, R. (2008). Skladateljski opus Vjekoslava Klaića. Prilog povijesti vokalne glazbe u Hrvatskoj (O 80. obljetnici Klaićeve smrti). *Arti musices*, 39 (1), 67-100.
114. Pavis, P. (1978). The Semiotics of Theatre. *Versus* (21), 1-10.
115. Pavis, P. (2004). *Pojmovnik teatra*. Zagreb: Antibarbarus.
116. Pelettier, L. (2006). *Architecture in Words. Theatre, language and sensuous space of architecture*. London, New York: Routledge.
117. Pfister, M. (1998). *Drama. Teorija i analiza*. Zagreb: Hrvatski centar ITI-UNESCO.
118. Prosperov Novak, S. (2014). *Knjiga o teatru*. Zagreb: AGM.
119. Radović Mahečić D. (1999). Prilog poznavanju opusa Kune Waidmanna. *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* (23), 163-176.
120. Sabotić, I. (2007). *Stare zagrebačke kavane i krčme s kraja 19. i početka 20. stoljeća*. Zagreb: AGM, Institut društvenih znanosti Ivo Pilar.
121. Schorske, C. E. (1997). *Beč krajem stoljeća. Politika i kultura*. Zagreb: Antibarbarus.
122. Senker, B. (1979). Kazališna režija i redatelji u 19. stoljeću. *Dani hvarskog kazališta*, 68-83.
123. Sennet, R. (1989). *Nestanak javnog čovjeka*. Zagreb: Naprijed.
124. Snowmann, D. (2009). *The Gilded Stage: A Social History of Opera*. London: Atlantic Books.
125. Stake, R. E. (1994). Case Studies. U N. K. Denzin, Y. S. Lincoln, *Handbook of Qualitative Research* (str. 236-247). Thousand Oaks, CA: Sage.
126. Stake, R. E. (1995). *The Art of Case Study Research*. Thousand Oaks, CA: Sage.
127. Šidak, J., Gross, M., Karaman, I., Šepić, D. (1968). *Povijest hrvatskog naroda g. 1860-1914*. Zagreb: Školska knjiga.
128. Šenoa, Milan (1933). *Moj otac*. Zagreb: Matica hrvatska.

129. Tomić Koludrović, I., Leburčić, A. (2002). *Sociologija životnog stila: prema novoj metodološkoj strategiji*. Zagreb: Jesenski i Turk.
130. Vujasinović, B. (2007). Uloga rijeke Save u povijesnom razvoju grada Zagreba. *Ekonomska i eko historija*, 3 (3), 121-155.
131. Weimann, R. (2000). *Author's Pen and Actor's Voice: Playing and Writing in Shakespeare's Theatre*. Cambridge: University Press.
132. Yin, R. K. (2007). *Studija slučaja-dizajn i metode*. Zagreb: Fakultet političkih znanosti Sveučilišta u Zagrebu.
133. Zlatar, A. (2001). *Kultura u tranzicijskom periodu u Hrvatskoj*. URL: www.b92.net/casopis_rec/61.7/pdf/057-074.pdf (Pristup: travanj 2009)
134. Zuppa, V. (2000). Bilježnica. Izvještaj u par crta za projekt "Kulturna politika RH 2000.-2004." *Zarez*, 23, 21-29.
135. 50-godišnjica Trgovačko-obrtničke komore u Zagrebu: 1852.-1902. (2009). Elektroničko izd. izvornika objavljenog 1902. Zagreb. Knjižnice grada Zagreba.

8. 1. Arhivski fondovi i zbirke

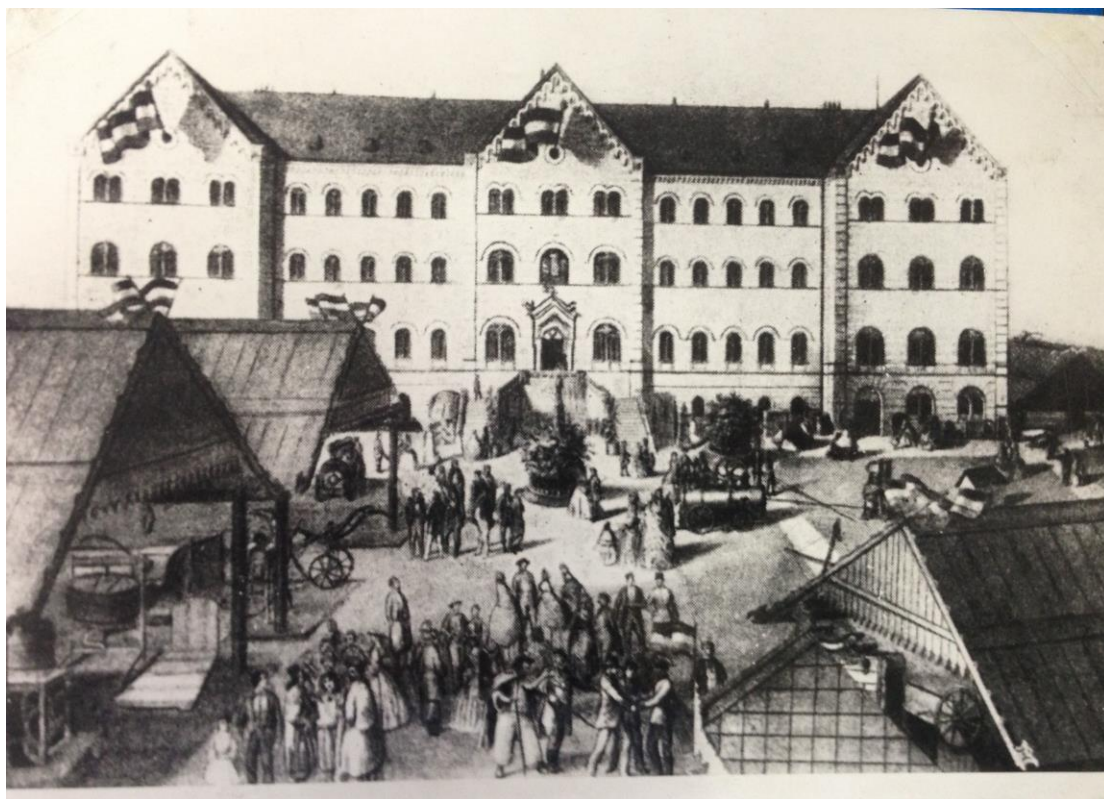
1. Arhiv Hrvatskoga narodnoga kazališta u Zagrebu
2. Hrvatski državni arhiv, *Acta Theatralia* (fond 893)
3. Hrvatska Akademija znanosti i umjetnosti, Odsjek za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe; fond *Stjepan Miletić*
4. Hrvatska Akademija znanosti i umjetnosti, Odsjek za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe; *Zbirka Hrvatskoga narodnoga kazališta u Zagrebu*
5. Knjižnice grada Zagreba, Digitalizirana zagrebačka baština, *Zbirka elektroničkih izdanja rarednih knjiga iz zbirke starih knjiga i rukopisa RARA i zavičajne zbirke Zagrabiensia*
6. Knjižnice grada Zagreba, Digitalizirana zagrebačka baština, *Zbirka elektroničkih izdanja novina i časopisa iz zbirke Gradske knjižnice koji su izlazili u Zagrebu u drugoj polovini 19. i početkom 20. st.*

8. 2. Zakoni, pravilnici i strategije

1. *Hrvatska u 21. stoljeću. Strategija kulturnog razvitka. Kultura.* (2001). Zagreb, Ured za razvitak Hrvatske.
2. Nacionalna klasifikacija zanimanja 2010. – NKZ 10. (NN, br. 147/10. i 14/11.)
3. Pravilnik o izboru i utvrđivanju programa javnih potreba u kulturi (NN 69/12, 44/13, 91/13)
4. Pravilnik o očevidniku kazališta, NN 35/2007.
5. Statut Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu broj 3099/1 od 24.04.2012.g., broj 3473/1 od 10.05.2012.g. ; Odluke o izmjenama i dopunama Statuta Hrvatskoga narodnog kazališta u Zagrebu broj 8207/1 od 29.11.2013.g. i broj 1719/1 od 25.02.2014.g.
6. Zakon o financiranju javnih potreba u kulturi (NN 47/90, NN 27/93, NN 38/09)
7. Zakon o kazalištima (NN 61/91, NN 71/06)
8. Zakon o izmjenama i dopunama Zakona o kazalištima (NN 50/95, 13/97, NN 127/00, 121/13, NN 26/14)
9. Zakon o kulturnim vijećima (NN 48/04, NN 44/09, NN 68/13)
10. Zakon o upravljanju javnim ustanovama u kulturi (NN 96/01)
11. Zakon o ustanovama (NN 76/93; NN 29/97, NN 47/99 - Ispravak i NN 35/08)
12. Uredba o izmjenama Uredbe o nazivima radnih mjesta i koeficijentima složenosti poslova u javnim službama (NN 77/14, NN 83/14)
13. Strategija kulturnog razvitka: Hrvatska u 21. stoljeću (2001). Nacrt (Ur. Katunarić, V. i Cvjetičanin, B.), Zagreb: Ministarstvo kulture RH.
14. Strategija kulturnog razvitka: Hrvatska u 21. stoljeću (2003). Dokument (Ur. Katunarić, V. i Cvjetičanin, B.), Zagreb: Ministarstvo kulture RH.
15. Strateški plan Hrvatskoga narodnoga kazališta u Zagrebu 2013.-2016.
16. Strateški plan Ministarstva kulture 2012. – 2014. (revidirana verzija, siječanj, 2012.)

9. PRILOZI

Prilog 1. Fotografija Sajmišta. *Zbirka Hrvatskoga narodnoga kazališta u Zagrebu*. Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti.¹⁹⁴

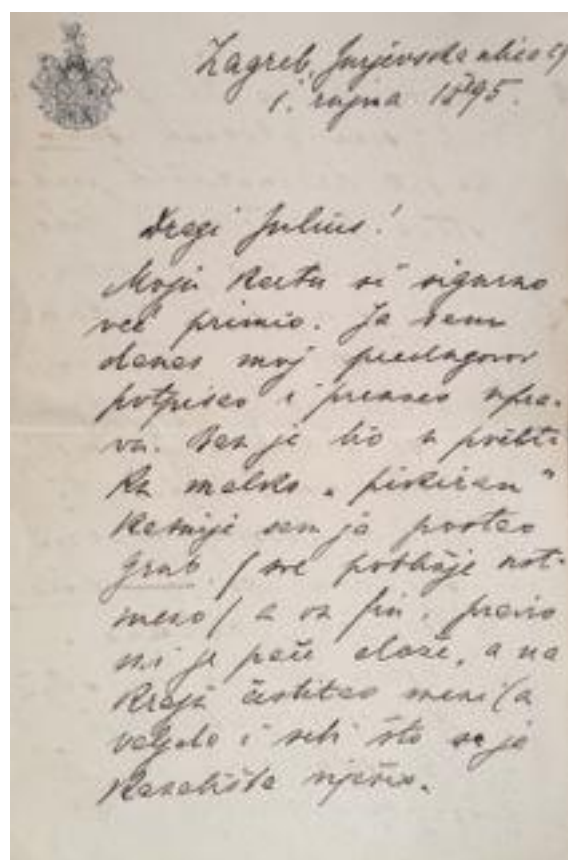


¹⁹⁴ Na pozadini fotografije naznačeno je: "Staro sajmište s budućom zgradom Sveučilišta. Na mjestu današnjeg kazališta održana je 1894. prva Dalmatinsko-hrvatsko-slavonska izložba".

Prilog 2. Potvrde o prinosima za izgradnju zgrade kazališta na ime Marcel Kušević. Fond 893, *Acta Theatralia*. Kut. 18. Hrvatski državni arhiv.

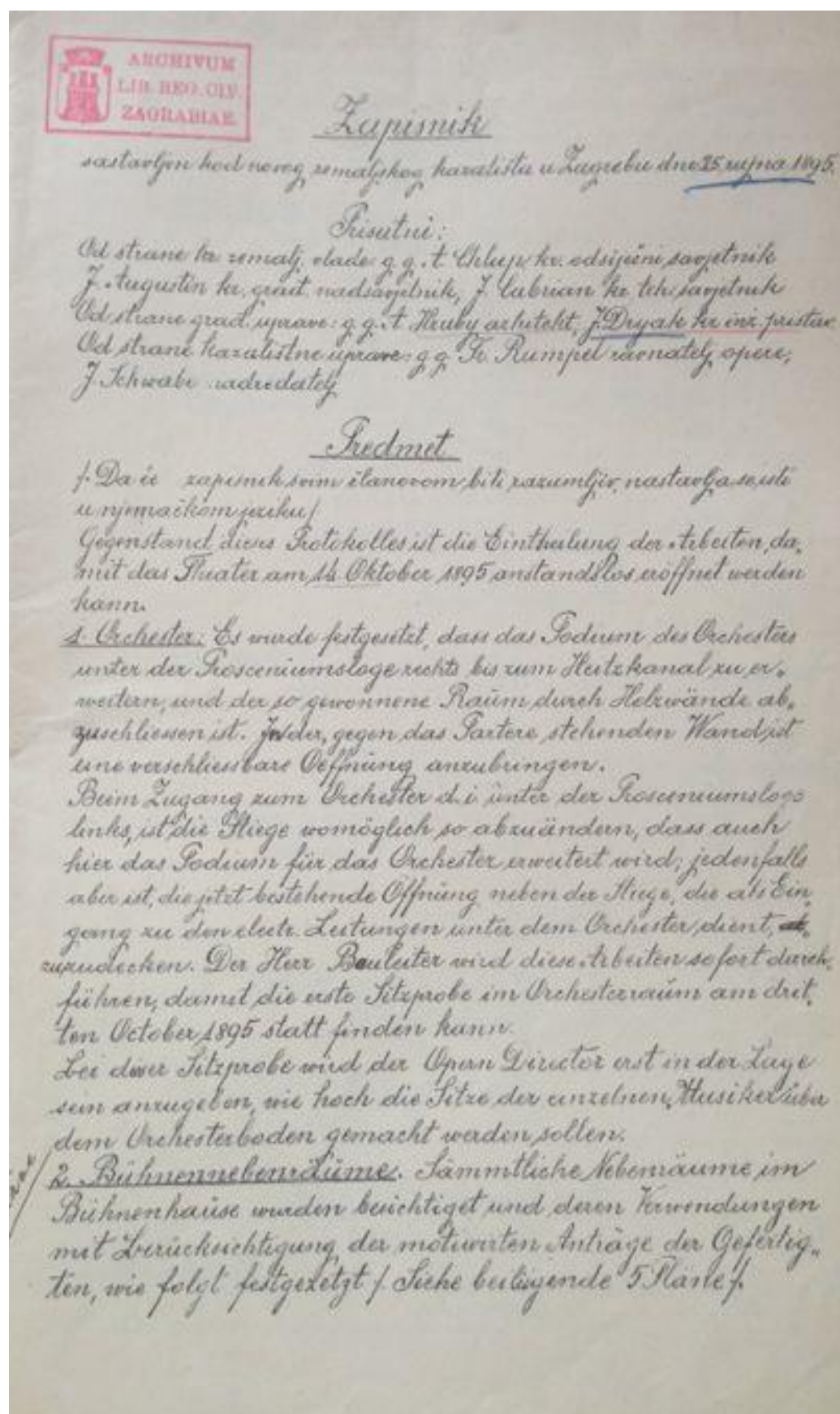


Prilog 3. Prva stranica pisma Stjepana Miletića Juliju Schwabeu¹⁹⁵. Fond 893, *Acta Theatralia*. Kut. 42. Spis br. 17. Hrvatski državni arhiv.



¹⁹⁵ Analizom je spoznato da je pismo upućeno Juliju Schwabeu. U popisu inventara fonda 893, *Acta Theatralia*, dokument je naslovljen kao "Miletićevo pismo Juliju Kassowitzu".

Prilog 4. Prva stranica primopredajnog Zapisnika sastavljenog kod Zemaljskog kazališta u Zagrebu dana 25. rujna 1895. Fond 893, *Acta Theatralia*. Kut. 18. Hrvatski državni arhiv.



Prilog 5. Prva stranica bilance Miletićeve prve sezone u novoj zgradi. *Zbirka Hrvatskoga narodnoga kazališta u Zagrebu*, Odsjek za povijest hrvatskoga kazališta Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti.



Bilanca

Hrvatskoga narodnoga kazališta u Zagrebu
za godinu 1895.

I. Prihodak

1. Prihodak od darova i poklona	11.565 fl. 22 k.
2. Prihodak od prodaje	2.300 - 22 -
3. Prihodak od prodaje programa	190 - 91 -
4. Prihodak od prodaje ulaznica	40.895 - 22 -
5. Prihodak od prodaje karte	1.500 - 51 -
6. Prihodak od prodaje karte	217 - 22 -
7. Prihodak od prodaje karte	2.112 fl. 10 k. 1895
8. Prihodak od prodaje karte	37.400 -
9. Prihodak od prodaje karte	2.000 -
10. Prihodak od prodaje karte	217 -
11. Prihodak od prodaje karte	211 - 22 -
Ukupno prihodi	100.000 - 00 -
<i>II. Izdatak</i>	
1. Izdatak na plaću i druge	100.000 fl. 00 k.
2. Izdatak na druge	6.000 - 00 -

Prilog 6. Prva stranica pisma Ivana pl. Zajca intendantu Miletiću u svezi tri namire i izvođenju opera. Fond 893, Acta Theatralia. Kut. 42. Hrvatski državni arhiv.

Učelnomogućnomu gospodinu
 Dnu Stjepanu pl. Miletiću
 Intendant Nar. hr. Zem. kazališta i 2. d.
 "Zagrebu."

Blagorodni gospodine!

Doš uvijek bez odgovora na moj list od 22. god. 1895, neću niti da mislim, da bez odgovora na mom listu htjeti ste meni uvjediti, ali ja uvjeren sam da bi imadete previše posla i previše brige koje vaše cijenjeno vijeće krade, i čine u vama nevolja i zlovolja! - Ali kako ja vas dobro poznajem, znadem da u vašem srcu vlada uvijek čuvstva za pravdu i istinu, i da bi Blag. gosp. priznati iste da svaki za svoj trud i zaslužbu, svoje traži i pita; zato ja iu biti tako slobodan Srećom 29. o. m. poslati k' vama moj podvornik Nar. Zem. Glashenag. Kuvoda sa tri moje Namire, toj je pouzdan čovjek a njemu se može sve poručiti! Molim dakle da izvolite imati dobrotu i s vašim cijenjenim podpisom sve tri potvrditi da može gore rečeni kod vaše kazališne blagovine za me novac dignuti i primiti, i da nebi ja prema njemu kompromitiran bio u slučaju da ne bi gore rečeni za besava došao, budući to su veći stvari koje veći prije i odavno skladam sam po vašoj želji i nalog. - Namire su sljedeće: -

1. Namira je od 10 forinti za Intermezgo drame "Ekinaciji"
2. Namira je od 24 forinti koji sam potražio za prepis Bar. "Titule Opere" "Armida"
3. Namira je od 200 forinti kao a kanto na 400 for. - a ostale dvie sto for. ihat iu da primim poslije prve predstave Opere "Armida" za pravo izvođenja za uvijek Opere "Armida" i t. j. za glashenijevani dio i t. j. moje glazbe i skladbe Op. "Armida" u Narodnom hr. Zem. Kazalištu u Zagrebu. -

Prilog 7. Anketni upitnik za publiku (skupina pretplatnika, sezona 2007./2008.)

SVEUČILIŠTE U SPLITU
FILOZOFSKI FAKULTET
Odsjek za sociologiju
Split, Zagreb, listopad 2007.

Poštovani!

Istražujemo društvenu ulogu i značaj kazališta danas, pa nas zanimaju Vaša razmišljanja i stavovi. Vaše sudjelovanje je anonimno. Molimo Vas za iskrenost.

1. Zašto kupujete kazališnu pretplatu?

1. kako bih unaprijed osigurao željeno mjesto
2. jeftinije je
3. tako sam prisiljen/a otići u kazalište
4. kako bih ponekad nekoga počastio/la ulaznicom
5. nešto drugo: _____

2. Koju ste kazališnu pretplatu imali sezone 2006./2007.

1. premijerna pretplata 1
2. premijerna pretplata 2
3. premijerna pretplata 3
4. dramska pretplata
5. glazbeno-plesna pretplata
6. popularna pretplata
7. vikend pretplata
8. koncertna pretplata
9. studentska pretplata
10. pretplata teatar mladih 1, 2
11. pretplata teatar mladih 3, 4
12. pretplata matineja

3. Koliko dugo ste kazališni pretplatnik/ca:

1. od nedavno
2. do 5. godina
3. do 10 godina
4. 11 godina i više

4. Posjećujete kazalište:

1. da, redovito jer posjedujem kazališnu pretplatu
2. da, kada uočim nešto što me zanima
3. da, samo kada dobijem kartu besplatno ili me netko pozove
4. ne, nikada

5. Koliko često posjećujete kazalište:

1. jednom mjesečno
2. dva ili više puta mjesečno
3. dva ili više puta godišnje
4. jednom godišnje

6. Utječe li cijena ulaznice/ pretplate na broj Vaših odlazaka u kazalište:

1. da, svakako
2. da, ovisno o predstavi
3. ne, cijena mi nije bitna
4. ne znam, ne razmišljam o tome

7. Spol:

1. muški
2. ženski

8. Dob:

1. do 20
2. 21 do 30
3. 31 do 40
4. 41 do 50
5. 51 do 60
6. 61 i više godina

9. Mjesto Vašeg rođenja: _____

10. Mjesto Vašeg stalnog boravka: _____

11. Koju ste školu završili:

1. nezavršena osnovna škola
2. osnovna škola
3. srednja škola
4. viša škola
5. visoka škola, fakultet, akademija
6. stekao(la) znanstveni stupanj(mr.,dr.)

12. Radite li trenutno:

1. da, stalno (neodređeno) kod privatnika
2. da, stalno (neodređeno) u državnoj firmi
3. da, privremeno (na određeno) kod privatnika
4. da, privremeno (na određeno) u državnoj firmi
5. da, imam vlastito poduzeće, obrt

6. ne, jer tražim posao
7. ne, niti se imam namjeru zaposliti
8. ne (umirovljenik, domaćica, student...)
13. Ako ste trenutno zaposleni, navedite Vaše zanimanje:
1. radnik (NKV, PKV, KV, VKV)
 2. službenik (viši, niži)
 3. rukovodeći službenik
 4. stručnjak
 5. vojna osoba
 6. službenik MUP-a
 7. slobodna profesija, privatnik
 8. individualni poduzetnik (obrtnik)
14. Kojem društvenom sloju pripadate:
1. nižem sloju
 2. srednjem sloju
 3. višem sloju
 4. ne znam, ne mogu procijeniti
15. Vaš trenutni bračni status:
1. oženjen/udana
 2. neoženjen/neudana
 3. rastavljen/a
 4. udovac/udovica
 5. samohrani roditelj
17. Gdje stanujete:
1. u vlastitom stanu/kući
 2. s roditeljima
 3. u podstanarskom stanu/kući
 4. u studentskom domu
 5. negdje drugdje:....
18. Navedite glavni izvor Vaših materijalnih prihoda:
1. vlastita zarada (plaća.....)
 2. mirovina
 3. stipendija (renta)
 4. džeparac (od roditelja...)
 5. socijalna pomoć
19. Kolika su bila Vaša osobna mjesečna primanja prošli mjesec (u kn):
1. do 1000
 2. 1001 do 2500
 3. 2501 do 4000
 4. 4001 do 6000
 5. 6001 do 10 000
 6. 10 000 i više
20. Kojom aktivnosti se najčešće bavite u slobodno vrijeme:_____
21. Posjedujete li računalo:
1. da
 2. ne
 3. ne, ali ga namjeravam nabaviti
21. Imate li pristup internetu:
1. da, kod kuće
 2. da, na poslu/fakultetu
 3. da, negdje drugdje (cyber caffe)
 4. ne, ali ću ga dobiti
 5. ne, internet me ne zanima
22. U kojoj mjeri ste zadovoljni:
- Zadovoljstvo
Potpuno
(1)
Djelomično
(2)
Nikako
(3)
Ne mogu procijeniti (4)
1. repertoarom u cijelosti _____
 2. dramom _____
 3. baletom _____
 4. operom _____
 5. koncertima _____
 6. kulturnom ponudom _____
 7. nezavisnom scenom _____
 8. vašim materijalnim statusom _____
 9. vlastitim životom općenito _____
23. Koliko predstava ste odgledali na Splitskom ljetu ili FSK-u:
1. nitijednu
 2. jednu
 3. dvi do pet
 4. više od pet
24. Koji je najbolji umjetnik i umjetnica HNK, prema Vašem mišljenju?

25. Što je bilo, prema Vašem mišljenju, najkvalitetnije u sezoni 2006./2007.:
1. balet
 2. opera

3. drama
26. Posjećujete li web stranicu HNK:
1. da, isključivo se tako informiram o kazališnoj ponudi
 2. da, često jer tamo nalazim sve što mi je potrebno
 3. ne
27. Pratite li kritike kazališnih predstava:
1. ne, nikada
 2. da, ponekad i slučajno
 3. da, redovito
28. Kako se informirate o kazališnim predstavama:
1. bilo koji mediji (novine, radio, TV)
 2. telefonom
 3. usmeno (prijatelji/roditelji)
 4. kupim knjižicu sezone
 5. dobijem poštom obavijest (letak, knjižicu sezone...)
29. Utječe li kritika na Vaš (ne)odlazak u kazalište:
1. ne, nastojim sam/a prosuditi (ne čitam kritike i nisu mi bitne)
 2. idem bez obzira na sadržaj kritike (čitam i nisu mi bitne)
3. samo nakon dobre kritike idem u kazalište (čitam i bitne su mi)
30. Jesu li mediji u Hrvatskoj, prema vašem mišljenju, dobri prenositelji kazališnih zbivanja:
1. da
 2. ne
 3. ne znam, ne mogu procijeniti
31. Zate li slijedeće podatke:
- Intendant/ica trenutno u HNK _____
- Ravnatelj/ica drame u HNK _____
- Ravnatelj/ica opere u HNK _____
- Ravnatelj/ica baleta u HNK _____
32. Na kojem ste kazališnom festivalu bili u posljednjih pet godina: _____
33. Zate li što se krije iza kratice FAKI: _____

Prilog 8. Anketni upitnik za publiku (skupina nepretplatnika, sezona 2011./2012.)

ISPITANIK/CA BR. _____
Zagreb, _____

Poštovani!

Za potrebe doktorske disertacije istražujemo društvenu ulogu Hrvatskoga narodnoga kazališta u Zagrebu te nas zanimaju mišljenja, stavovi i životni stilovi umjetnika/ca. Vaše sudjelovanje je anonimno. Molimo Vas za iskrenost i otvorenost kako bismo dobili što pouzdanije rezultate.

1. Posjećujete li Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu?

1. da, redovito
2. da, kada me nešto zanima
3. da, samo kada dobijem ulaznicu besplatno ili me netko pozove
4. ne, nikada

2. Koliko često posjećujete kazalište:

1. jednom mjesečno
2. dva ili više puta mjesečno
3. dva ili više puta u sezoni
4. jednom u sezoni

3. Utječe li cijena ulaznice na broj Vaših odlazaka u kazalište?

1. da, svakako
2. da, ovisno o predstavi
3. ne, cijena mi nije bitna
4. ne znam, ne razmišljam o tome

4. U kojoj ste mjeri zadovoljni kazališnim repertoarom u cijelosti?

1. potpuno
2. djelomično
3. uopće nisam zadovoljan
4. ne mogu procijeniti

5. U kojoj ste mjeri zadovoljni dramskim repertoarom?

1. potpuno
2. djelomično
3. opće nisam zadovoljan
4. ne mogu procijeniti

6. U kojoj ste mjeri zadovoljni opernim repertoarom?

1. potpuno
2. djelomično
3. uopće nisam zadovoljan
4. ne mogu procijeniti

7. U kojoj ste mjeri zadovoljni baletnim repertoarom?

1. potpuno
2. djelomično
3. uopće nisam zadovoljan
4. ne mogu procijeniti

8. U kojoj ste mjeri zadovoljni koncertima?

1. potpuno
2. djelomično
3. uopće nisam zadovoljan
4. ne mogu procijeniti

9. Koja je, prema Vašem mišljenju, najkvalitetnija umjetnička grana u HNK?

1. drama
2. opera
3. balet

10. Koji su, prema Vašem mišljenju, najbolji umjetnik i umjetnica u HNK?

(Molimo navesti jednog umjetnika i jednu umjetnicu) _____

11. Zate li tko je intendantica HNK?
(Molimo navedite) _____

12. Koliko ste predstava odgledali na Festivalu svjetskoga kazališta?

1. nijednu
2. jednu
3. dvije do pet
4. više od pet

13. Na kojem ste kazališnom festivalu bili u posljednjih pet godina?

14. Pratite li kritike kazališnih predstava?

1. da, redovito
2. da, ponekad
3. ne, nikada

15. Kako pročitana kritika utječe na Vaš (ne)odlazak u kazalište?

1. samo nakon dobre kritike posjećujem kazalište
2. bez obzira na kritiku posjećujem kazalište

16. Jesu li mediji u Hrvatskoj, prema Vašem mišljenju, dobri prenositelji kazališnih zbivanja?

1. da, jesu
2. ne, nisu
3. ne znam, ne mogu procijeniti

17. Posjećujete li web stranice HNK?

1. da, tako se najbolje informiram o kazališnoj ponudi
2. da, ponekad
3. ne, nikada

18. Kako se informirate o zbivanjima u kazalištu?

1. putem medija (Tv, radio, novine)
2. na internetu
3. telefonom (zovem kazalište)
4. usmeno (prijatelji, obitelj, kolege)
5. dobijem informacije poštom (letak, obavijest, knjižicu...)

19. Vaš spol:

1. muški
2. ženski

20. Vaša dob:

1. do 20
2. 21 do 30
3. 31 do 40
4. 41 do 50
5. 51 do 60
6. 61 i više

21. Mjesto Vašega rođenja:

22. Mjesto Vašega stalnog boravka:

23. Vaša stručna sprema:

1. NKV
2. SSS
3. VŠS
4. VSS
5. Magisterij/doktorat znanosti

24. Vaše zanimanje:

1. radnik/ca (uslužni, trgovački, poljoprivredni...)
2. rlužbenik/ca (uredski, šalterski...)
3. rukovodeći službenik/ca, čelnik/ca, dužnosnik/ca
4. stručnjak/inja, znanstvenik/ca
5. inženjer/ka, tehničar/ka
6. obrtnik/ca
7. vojna osoba

25. Radite li?

1. da, stalno (neodređeno) kod privatnika
2. da, stalno (neodređeno) u državnoj/javnoj službi
3. da, privremeno (na određeno) kod privatnika

4. da, privremeno (na određeno) u državnoj/javnoj službi
5. da, kao samozaposleni (u vlastitoj ili obiteljskoj firmi ili obrtu)
6. ne, nezaposlen sam
7. ne, umirovljenik/ica sam
8. ne, još se školujem

26. Molimo procijenite kojem društvenom sloju pripadate:

1. nižem sloju
2. srednjem sloju
3. višem sloju
4. ne mogu procijeniti

27. Vaš obiteljski status:

1. oženjen/udana
2. neoženjen/neudana
3. rastavljen/a
4. udovac/udovica
5. ednoroditeljska obitelj/samohrani roditelj

28. Stanujete u:

1. vlastitom stanu/kući
2. s roditeljima
3. podstanarskom stanu/kući
4. studentskom domu
5. staračkom domu
6. negdje drugdje

29. Navedite glavni izvor Vaših materijalnih prihoda:

1. vlastita zarada (plaća, honorar...)
2. mirovina
3. stipendija
4. socijalna pomoć
5. džeparac

30. Kolika su Vaša prosječna mjesečna primanja:

1. do 1000 kn
2. 1001-2500 kn
3. 2501-4000 kn
4. 4001-6000 kn
5. 6001-10 000 kn
6. viša od 10 000 kn

31. Posjedujete li računalo:

1. da
2. ne

32. Imate li pristup internetu?

1. da, kod kuće
2. da, na poslu
3. da, i kod kuće i na poslu
4. da, negdje drugdje

Prilog 9. Upitnik za umjetnike/ce HNK u Zagrebu

ISPITANIK/CA BR. _____
Zagreb, _____

Poštovani!

Za potrebe doktorske disertacije istražujemo društvenu ulogu Hrvatskoga narodnoga kazališta u Zagrebu te nas zanimaju mišljenja, stavovi i životni stilovi umjetnika/ca. Vaše sudjelovanje je anonimno. Molimo Vas za iskrenost i otvorenost kako bismo dobili što pouzdanije rezultate.

1. Vaš status u Hrvatskome narodnom kazalištu u Zagrebu?

	Koliko dugo? (u godinama)
1. Zaposlenik/ca	
2. Honorarni suradnik/ca	

2. Jeste li član/ica neke strukovne umjetničke udruge? Koje?

3. U čemu od navedenog djelujete izvan HNK?

1. u teatarskoj družini
2. plesnoj trupi
3. glazbenom triju, kvartetu, bendu...
4. nešto drugo
5. ne djelujem izvan HNK

4. Koliko često nastupate izvan matične kuće?

1. vrlo često (više puta mjesečno)
2. često (nekoliko puta godišnje)
3. rijetko
4. nikada

5. Jeste li član/ica sindikata?

1. da
2. ne
3. ne, niti imam namjeru biti

6. U kojoj ste mjeri angažirani:

1. aktivan
2. pasivan
3. ovisno o situaciji

7. Gdje ste završili akademiju?

8. Mislite li da je nužno da umjetnici (glumci, plesači, pjevači...) steknu visoku stručnu spremu?

9. Na koji način Vi pridonosite Vašem cjeloživotnom usavršavanju kao umjetnika/ice?

10. Jesu li akademije u Hrvatskoj dovoljno kvalitetne za školovanje mladih umjenika/ca ili smatrate da ipak trebaju ići u inozemstvo na školovanje, poslijediplomske programe ili programe cjeloživotnog obrazovanja?

11. Prema Vašem mišljenju, imaju li mladi umjetnici dovoljno prostora za uspješnu karijeru u hrvatskom kazalištu?
 12. Mislite li da su kazališni umjetnici adekvatno plaćeni za svoj umjetnički rad?
 13. Što mislite o Zakonu o kazalištu?
 14. Koliki je Vaš honorar/plaća u HNK s obzirom na Vaš status?
 15. Jeste li dobili koju nagradu/umjetničko priznanje ili nešto slično za umjetničko ostvarenje unutar projekata HNK u Zagrebu?
 1. da
 2. ne
 16. Imate li sponzorski ugovor s nekom tvrtkom (za automobil, odjeću...)?
 17. Kakav je Vaš stav o sponzoriranju kazališnih kuća od strane uspješnih firmi?
 18. Kada uspoređujete domaće predstave sa stranim gostovanjima, što nedostaje našim predstavama?
 19. Vaš stav o gostovanju stranih redatelja?
 20. Kako publika, prema Vašem mišljenju, prihvaća nove umjetničke izričaje?
 21. Je li to ono što nedostaje našem kazalištu?
 22. Kakav je odnos naših umjetnika prema novinama današnje tehnologije i njihove upotrebe u scenskim umjetnostima?
 23. Jeste li zadovoljni umjetničkim kadrom kojim HNK raspolaže?
 24. Što bi trebalo poduzeti da stvari, kad je riječ o hrvatskom kazalištu, krenu na bolje?
 25. Mislite li da se teatar u Hrvatskoj djeluje i razvija se u skladu s trenutnom politikom u društvu?
 26. Kako ste kao umjetnik/ca zadovoljni samom upravom i načinom na koji HNK funkcionira?
 27. Mislite li da su Ministarstvo kulture i gradska uprava dobri ili loši vlasnici HNK?
 28. Prema Vašem mišljenju, koji su nedostaci takvog oblika vlasništva nad kazalištem?
 29. Što mislite o nedavnoj odluci Ministarstva po kojoj će plaće kazališnih djelatnika narasti za 10%?
 30. Prema Vašem mišljenju, kojem društvenom sloju pripadate?
 1. nižem
 2. srednjem
 3. višem
 4. ne znam, ne mogu procijeniti
 31. Čitate li kritike predstava? Ako da, u kojim medijima i zašto?
 32. Smatrate li da bi umjetnici trebali biti zastupljeniji u medijima?
 33. Jeste li zadovoljni prisutnošću Vaše ličnosti u medijima?
 34. Prema Vašem mišljenju, jesu li mediji u Hrvatskoj dobri prenositelji kazališnih zbivanja?
 35. Možete li izdvojiti one koje smatrate najrelevantnijima i najkompetentnijima?
 36. Vaša dob:
 37. Vaš spol:
-

Prilog 10. Protokol intervjua s članovima/cama uprave HNK

ISPITANIK/CA BR. _____
Zagreb, _____

Poštovani!

Za potrebe doktorske disertacije istražujemo društvenu ulogu Hrvatskoga narodnoga kazališta u Zagrebu te nas zanimaju mišljenja, stavovi i životni stilovi umjetnika/ca. Vaše sudjelovanje je anonimno. Molimo Vas za iskrenost i otvorenost kako bismo dobili što pouzdanije rezultate.

1. Koji Vam je ovo mandat?
2. Prema Vašem mišljenju, kakvi su Ministarstvo i gradska uprava vlasnici HNK-a?
3. Koji su nedostaci u takvom vlasničkom odnosu?
4. Vaše mišljenje o Zakonu o kazalištu?
5. Što mislite o budžetu kojim kazalište raspolaže i načinu financiranja kazališta?
6. Koji su, prema Vašem mišljenju, prednosti i/ili nedostaci sponzorskog financiranja od strane gospodarskih poslovnih subjekata?
7. Donosite li samostalno odluke u području koje se odnosi na Vaš posao?
8. S kojim problemima se najčešće susrećete u svom poslu?
9. Posjećujete li kazališta u ostalim gradovima Hrvatske?
10. Odlazite li na kazališne festivale u Hrvatskoj i inozemstvu?
11. Na kojem ste posljednjem festivalu bili?
12. Prema Vašem mišljenju, koji je najkvalitetniji festival u Hrvatskoj?
13. Jesu li mediji u Hrvatskoj, prema Vašem mišljenju, dobri prenositelji kazališnih zbivanja i posvećuju li dovoljno medijskog prostora kazalištu?
14. Koje medije možete izdvojiti kao najbolje prenositelje kazališnih zbivanja?
15. Suradujete li Vi osobno s medijima (kako i na koji način) ?
16. Čitate li kritike kazališnih predstava?
17. Kako ocjenjujete sadašnju situaciju u hrvatskom kazalištu u odnosu na 90-te godine prošlog stoljeća?.
18. Što nedostaje HNK u umjetničkom smislu?
19. Kako publika, prema Vašem mišljenju, prihvaća nove umjetničke izričaje u kazalištu?
20. Jeste li zadovoljni financijama koje dobivate za umjetničku granu kojom upravljate?

Prilog 11. Transkripti intervjua s umjetnicima/cama HNK u Zagrebu.

INTERVJU S UMJETNIKOM/COM br. 1.

INTERVJUERKA: Vaš status u Hrvatskome narodnom kazalištu u Zagrebu?

ISPITANIK/CA1: Zaposlenica.

INTERVJUERKA: S obzirom na Vaš status, koliko ste dugo zaposleni u HNK?

ISPITANIK/CA1: Stalno sam zaposlena šesnaest godina, a honorarno sam i prije radila. Ukupno dvadeset i dvije godine.

INTERVJUERKA: Jeste li članica neke strukovne umjetničke udruge?

ISPITANIK/CA1: Jesam, ULUPUH-a, DFRH-a.

INTERVJUERKA: U čemu od navedenog djelujete izvan HNK?

ISPITANIK/CA1: Nešto drugo radim honorarno.

INTERVJUERKA: Koliko često nastupate izvan matične kuće?

ISPITANIK/CA1: Često, nekoliko puta godišnje.

INTERVJUERKA: Jeste li članica sindikata?

ISPITANIK/CA1: Ne, niti imam namjeru biti.

INTERVJUERKA: Gdje ste završili akademiju?

ISPITANIK/CA1: U Engleskoj.

INTERVJUERKA: Mislite li da je nužno da umjetnici (glumci, plesači, pjevači...) steknu visoku stručnu spremu?

ISPITANIK/CA1: Da.

INTERVJUERKA: Na koji način Vi pridonosite Vašem cjeloživotnom usavršavanju kao umjetnika/ice?

ISPITANIK/CA1: Kontinuiranim umjetničkim radom.

INTERVJUERKA: Jesu li akademije u Hrvatskoj dovoljno kvalitetne za školovanje mladih umjenika/ca ili smatrate da ipak trebaju ići u inozemstvo na školovanje, poslijediplomske programe ili programe cjeloživotnog obrazovanja?

ISPITANIK/CA1: Da, plus cjeloživotno obrazovanje.

INTERVJUERKA: Prema Vašem mišljenju, imaju li mladi umjetnici dovoljno prostora za uspješnu karijeru u hrvatskom kazalištu?

ISPITANIK/CA1: Kako koji.

INTERVJUERKA: Mislite li da su kazališni umjetnici adekvatno plaćeni za svoj umjetnički rad?

ISPITANIK/CA1: Ne.

INTERVJUERKA: Što mislite o Zakonu o kazalištu?

ISPITANIK/CA1: Ne provodi se dosljedno.

INTERVJUERKA: Koliki je Vaš honorar/plaća u HNK s obzirom na Vaš status?

ISPITANIK/CA1: Puno manji od honorara stranaca za isti posao.

INTERVJUERKA: Jeste li dobili koju nagradu/umjetničko priznanje ili nešto slično za umjetničko ostvarenje unutar projekata HNK u Zagrebu?

ISPITANIK/CA1: Da, više njih. Nagradu hrvatskoga glumišta, Sterijina, Operni biennale i dr.

INTERVJUERKA: Imate li sponzorski ugovor s nekom tvrtkom (za automobil, odjeću...)?

ISPITANIK/CA1: Ne.

INTERVJUERKA: Kakav je Vaš stav o sponzoriranju kazališnih kuća od strane uspješnih firmi?

ISPITANIK/CA1: Premalo sponzora.

INTERVJUERKA: Kada uspoređujete domaće predstave sa stranim gostovanjima, što nedostaje našim predstavama?

ISPITANIK/CA1: Novac, oprema kazališta.

INTERVJUERKA: Vaš stav o gostovanju stranih redatelja:

ISPITANIK/CA1: Da, ali u manjem postotku.

INTERVJUERKA: Kako publika, prema Vašem mišljenju, prihvata nove umjetničke izričaje?

ISPITANIK/CA1: Dobro.

INTERVJUERKA: Je li to upravo ono što nedostaje našem kazalištu?

ISPITANIK/CA1: Ne.

INTERVJUERKA: Kakav je odnos naših umjetnika prema novinama današnje tehnologije i njihove upotrebe u scenskim umjetnostima?

ISPITANIK/CA1: Odnos je dobar, ali kakvim je novinama riječ u ovoj financijskoj situaciji? Scenska tehnologija je u većini kazališta na muzejskom nivou. Nova tehnologija košta!

INTERVJUERKA: Jeste li zadovoljni umjetničkim kadrom kojim HNK raspolaže?

ISPITANIK/CA1: Manje-više.

INTERVJUERKA: Što bi trebalo poduzeti da stvari, kad je riječ o hrvatskom kazalištu krenu na bolje?

ISPITANIK/CA1: Reorganizacija, stručnost, financiranje.

INTERVJUERKA: Mislite li da teatar u Hrvatskoj djeluje i razvija se u skladu s trenutnom politikom u društvu?

ISPITANIK/CA1: Da.

INTERVJUERKA: Kako ste kao umjetnica zadovoljni samom upravom i načinom na koji HNK funkcionira?

ISPITANIK/CA1: Najbolja tehnika u državi.

INTERVJUERKA: Mislite li da su Ministarstvo kulture i gradska uprava dobri ili loši vlasnici HNK-a?

ISPITANIK/CA1: Nebrižni.

INTERVJUERKA: Prema Vašem mišljenju, koji su nedostaci takvog oblika vlasništva nad kazalištem?

ISPITANIK/CA1: Nepoznavanje problema.

INTERVJUERKA: Što mislite o nedavnoj odluci Ministarstva po kojoj će plaće kazališnih djelatnika narasti za 10%?

ISPITANIK/CA1: Ništa.

INTERVJUERKA: Prema Vašem mišljenju, kojem društvenom sloju pripadate?

ISPITANIK/CA1: Ne znam, ne mogu procijeniti.

INTERVJUERKA: Čitate li kritike predstava? Ako da, u kojim medijima i zašto?

ISPITANIK/CA1: Ne.

INTERVJUERKA: Smatrate li da bi umjetnici trebali biti zastupljeniji u medijima?

ISPITANIK/CA1: Da.

INTERVJUERKA: Jeste li zadovoljni prisutnošću Vaše ličnosti u medijima?

ISPITANIK/CA1: Svejedno mi je.

INTERVJUERKA: Prema Vašem mišljenju, jesu li mediji u Hrvatskoj dobri prenositelji kazališnih zbivanja?

ISPITANIK/CA1: Ne.

INTERVJUERKA: Možete li izdvojiti one koje smatrate najrelevantnijima i najkompetentnijima?

ISPITANIK/CA1: Vijenac.

INTERVJUERKA: Dob?

ISPITANIK/CA1: 51-60 godina.

INTERVJUERKA: Spol?

ISPITANIK/CA1: Ženski.

INTERVJU S UMJETNIKOM/COM br. 2.

INTERVJUERKA: Vaš status u Hrvatskome narodnom kazalištu u Zagrebu?

ISPITANIK/CA2: Zaposlenik.

INTERVJUERKA: S obzirom na Vaš status, koliko ste dugo zaposleni u HNK?

ISPITANIK/CA2: Četrnaest godina.

INTERVJUERKA: Jeste li član neke strukovne umjetničke udruge?

ISPITANIK/CA2: HDPBU.

INTERVJUERKA: U čemu od navedenog djelujete izvan HNK?

ISPITANIK/CA2: Baletnoj plesnoj skupini.

INTERVJUERKA: Koliko često nastupate izvan matične kuće?

ISPITANIK/CA2: Rijetko.

INTERVJUERKA: Jeste li član sindikata?

ISPITANIK/CA2: Ne, ali sam bio.

INTERVJUERKA: Gdje ste završili akademiju?

ISPITANIK/CA2: U Kišnjovu, Moldova.

INTERVJUERKA: Mislite li da je nužno da umjetnici (glumci, plesači, pjevači...) steknu visoku stručnu spremu?

ISPITANIK/CA2: Poželjno.

INTERVJUERKA: Na koji način Vi pridonosite Vašem cjeloživotnom usavršavanju kao umjetnika/ice?

ISPITANIK/CA2: Seminari, stručna literatura.

INTERVJUERKA: Jesu li akademije u Hrvatskoj dovoljno kvalitetne za školovanje mladih umjenika/ca ili smatrate da ipak trebaju ići u inozemstvo na školovanje, poslijediplomske programe ili programe cjeloživotnog obrazovanja?

ISPITANIK/CA2: Nisu dovoljno kvalitetne.

INTERVJUERKA: Prema Vašem mišljenju, imaju li mladi umjetnici dovoljno prostora za uspješnu karijeru u hrvatskom kazalištu?

ISPITANIK/CA2: Ne.

INTERVJUERKA: Mislite li da su kazališni umjetnici adekvatno plaćeni za svoj umjetnički rad?

ISPITANIK/CA2: Ne.

INTERVJUERKA: Što mislite o Zakonu o kazalištu?

ISPITANIK/CA2: To je neka prijelazna verzija jer nije regulirao mnoge odnose i morat će novi radit.

INTERVJUERKA: Koliki je Vaš honorar/plaća u HNK s obzirom na Vaš status?

ISPITANIK/CA2: 7.100,00 kn.

INTERVJUERKA: Jeste li dobili koju nagradu/umjetničko priznanje ili nešto slično za umjetničko ostvarenje unutar projekata HNK u Zagrebu?

ISPITANIK/CA2: Da, Oskar Harmoš.

INTERVJUERKA: Imate li sponzorski ugovor s nekom tvrtkom (za automobil, odjeću..)?

ISPITANIK/CA2: Ne.

INTERVJUERKA: Kakav je Vaš stav o sponzoriranju kazališnih kuća od strane uspješnih firmi?

ISPITANIK/CA2: Pozitivan.

INTERVJUERKA: Kada uspoređujete domaće predstave sa stranim gostovanjima, što nedostaje našim predstavama?

ISPITANIK/CA2: Mašte, glamura, novaca.

INTERVJUERKA: Vaš stav o gostovanju stranih redatelja?

ISPITANIK/CA2: Pozitivan.

INTERVJUERKA: Kako publika, prema Vašem mišljenju, prihvaća nove umjetničke izričaje? Je li to ono što nedostaje našem kazalištu?

ISPITANIK/CA2: Uvijek zna prepoznati kvalitetu.

INTERVJUERKA: Kakav je odnos naših umjetnika prema novinama današnje tehnologije i njihove upotrebe u scenskim umjetnostima?

ISPITANIK/CA2: Nužno zlo, novine prate samo premijere, što apsolutno ne pridonosi kvaliteti predstava.

INTERVJUERKA: Jeste li zadovoljni umjetničkim kadrom kojim HNK raspolaže?

ISPITANIK/CA2: Ne.

INTERVJUERKA: Što bi trebalo poduzeti da stvari, kad je riječ o hrvatskom kazalištu krenu na bolje?

ISPITANIK/CA2: HNK treba maknuti od politike, mora raditi ekonomista u suradnji s umjetničkim ravnateljem.

INTERVJUERKA: Mislite li da teatar u Hrvatskoj djeluje i razvija se u skladu s trenutnom politikom u društvu?

ISPITANIK/CA2: Da.

INTERVJUERKA: Kako ste kao umjetnik zadovoljni upravom i načinom na koji HNK funkcionira?

ISPITANIK/CA2: Nikako.

INTERVJUERKA: Mislite li da su Ministarstvo kulture i gradska uprava dobri ili loši vlasnici HNK-a?

ISPITANIK/CA2: Loši.

INTERVJUERKA: Prema Vašem mišljenju, koji su nedostaci takvog oblika vlasništva nad kazalištem?

ISPITANIK/CA2: Političke strukture nikako da se dogovore, male plaće.

INTERVJUERKA: Što mislite o nedavnoj odluci Ministarstva po kojoj će plaće kazališnih djelatnika narasti za 10%?

ISPITANIK/CA2: Nemam mišljenje o tome.

INTERVJUERKA: Prema Vašem mišljenju, kojem društvenom sloju pripadate?

ISPITANIK/CA2: Srednjem.

INTERVJUERKA: Čitate li kritike predstava? Ako da, u kojim medijima i zašto?

ISPITANIK/CA2: Da, novine i internet portale da usporedim mišljenje kritičara sa svojim.

INTERVJUERKA: Smatrate li da bi umjetnici trebali biti zastupljeniji u medijima?

ISPITANIK/CA2: Operni i baletni da.

INTERVJUERKA: Jeste li zadovoljni prisutnošću Vaše ličnosti u medijima?

ISPITANIK/CA2: Da.

INTERVJUERKA: Prema Vašem mišljenju, jesu li mediji u Hrvatskoj dobri prenositelji kazališnih zbivanja?

ISPITANIK2: Ne.

INTERVJUERKA: Možete li izdvojiti one koje smatrate najrelevantnijima i najkompetentnijima?

ISPITANIK/CA2: Radio.

INTERVJUERKA: Dob?

ISPITANIK/CA2: 36-40 godina.

INTERVJUERKA: Spol?

ISPITANIK/CA2: Muški.

INTERVJU S UMJETNIKOM/COM br. 3.

INTERVJUERKA: Vaš status u Hrvatskome narodnom kazalištu u Zagrebu?

ISPITANIK/CA3: Zaposlenica.

INTERVJUERKA: S obzirom na Vaš status, koliko ste dugo zaposleni u HNK?

ISPITANIK/CA3: Dvije godine radim tu.

INTERVJUERKA: Jeste li članica neke strukovne umjetničke udruge?

ISPITANIK/CA3: Jesam, HUOKU-a.

INTERVJUERKA: U čemu od navedenog djelujete izvan HNK?

ISPITANIK/CA3: U teatarskoj družini i glazbenom kvartetu.

INTERVJUERKA: Koliko često nastupate izvan matične kuće?

ISPITANIK/CA3: Često, nekoliko puta godišnje.

INTERVJUERKA: Jeste li članica sindikata?

ISPITANIK/CA3: Ne, niti imam namjeru biti.

INTERVJUERKA: Gdje ste završili akademiju?

ISPITANIK/CA3: U Zagrebu.

INTERVJUERKA: Mislite li da je nužno da umjetnici (glumci, plesači, pjevači...) steknu visoku stručnu spremu?

ISPITANIK/CA3: Da.

INTERVJUERKA: Na koji način Vi pridonosite Vašem cjeloživotnom usavršavanju kao umjetnika/ice?

ISPITANIK/CA3: Nema odgovora.

INTERVJUERKA: Jesu li akademije u Hrvatskoj dovoljno kvalitetne za školovanje mladih umjenika/ca ili smatrate da ipak trebaju ići u inozemstvo na školovanje, poslijediplomske programe ili programe cjeloživotnog obrazovanja?

ISPITANIK/CA3: Da, trebaju se dodatno školovati.

INTERVJUERKA: Prema Vašem mišljenju, imaju li mladi umjetnici dovoljno prostora za uspješnu karijeru u hrvatskom kazalištu?

ISPITANIK/CA3: Ne.

INTERVJUERKA: Mislite li da su kazališni umjetnici adekvatno plaćeni za svoj umjetnički rad?

ISPITANIK/CA3: Ne.

INTERVJUERKA: Što mislite o Zakonu o kazalištu?

ISPITANIK/CA3: Treba promjene.

INTERVJUERKA: Koliki je Vaš honorar/plaća u HNK s obzirom na Vaš status?

ISPITANIK/CA3: Premala je plaća.

INTERVJUERKA: Jeste li dobili koju nagradu/umjetničko priznanje ili nešto slično za umjetničko ostvarenje unutar projekata HNK u Zagrebu?

ISPITANIK/CA3: Ne.

INTERVJUERKA: Imate li sponzorski ugovor s nekom tvrtkom (za automobil, odjeću...)?

ISPITANIK/CA3: Ne.

INTERVJUERKA: Kakav je Vaš stav o sponzoriranju kazališnih kuća od strane uspješnih firmi?

ISPITANIK/CA3: Ne osjećam se kompetentnom za raspravu.

INTERVJUERKA: Kada uspoređujete domaće predstave sa stranim gostovanjima, što nedostaje našim predstavama?

ISPITANIK/CA3: Ne mogu procijeniti.

INTERVJUERKA: Vaš stav o gostovanju stranih redatelja?

ISPITANIK/CA3: Jako dobar.

INTERVJUERKA: Kako publika, prema Vašem mišljenju, prihvata nove umjetničke izričaje?

ISPITANIK/CA3: Ne znam.

INTERVJUERKA: Je li to ono što nedostaje našem kazalištu?

ISPITANIK/CA3: Ne.

INTERVJUERKA: Kakav je odnos naših umjetnika prema novinama današnje tehnologije i njihove upotrebe u scenskim umjetnostima?

ISPITANIK/CA3: Ne mogu procijeniti.

INTERVJUERKA: Jeste li zadovoljni umjetničkim kadrom kojim HNK raspolaže?

ISPITANIK/CA3: Nisam.

INTERVJUERKA: Što bi trebalo poduzeti da stvari, kad je riječ o hrvatskom kazalištu krenu na bolje?

ISPITANIK/CA3: Ne osjećam se kompetentnom za raspravu.

INTERVJUERKA: Mislite li da teatar u Hrvatskoj djeluje i razvija se u skladu s trenutnom politikom u društvu?

ISPITANIK/CA3: Ne.

INTERVJUERKA: Kako ste kao umjetnica zadovoljni upravom i načinom na koji HNK funkcionira?

ISPITANIK/CA3: Ne, nisam zadovoljna.

INTERVJUERKA: Mislite li da su Ministarstvo kulture i gradska uprava dobri ili loši vlasnici HNK-a?

ISPITANIK/CA3: Ne znam.

INTERVJUERKA: Prema Vašem mišljenju, koji su nedostaci takvog oblika vlasništva nad kazalištem?

ISPITANIK/CA3: Ne znam.

INTERVJUERKA: Što mislite o nedavnoj odluci Ministarstva po kojoj će plaće kazališnih djelatnika narasti za

10%?

ISPITANIK/CA3: Podržavam tu ideju.

INTERVJUERKA: Prema Vašem mišljenju, kojem društvenom sloju pripadate?

ISPITANIK/CA3: Srednjem.

INTERVJUERKA: Čitate li kritike predstava? Ako da, u kojim medijima i zašto?

ISPITANIK/CA3: Da, pratim u novinama i na internetu.

INTERVJUERKA: Smatrate li da bi umjetnici trebali biti zastupljeniji u medijima?

ISPITANIK/CA3: Da.

INTERVJUERKA: Jeste li zadovoljni prisutnošću Vaše ličnosti u medijima?

ISPITANIK/CA3: Da.

INTERVJUERKA: Prema Vašem mišljenju, jesu li mediji u Hrvatskoj dobri prenositelji kazališnih zbivanja?

ISPITANIK/CA3: Ne.

INTERVJUERKA: Dob?

ISPITANIK/CA3: 26-30 godina.

INTERVJUERKA: Spol?

ISPITANIK/CA3: Ženski.

INTERVJU S UMJETNIKOM/COM br. 4.

INTERVJUERKA: Vaš status u Hrvatskome narodnom kazalištu u Zagrebu?

ISPITANIK/CA4: Zaposlenik.

INTERVJUERKA: S obzirom na Vaš status, koliko ste dugo zaposleni u HNK?

ISPITANIK/CA4: Čekaj, samo malo. (smijeh) Ovaj, da izračunam. Evo, trideset i jednu godinu.

INTERVJUERKA: Jeste li član neke strukovne umjetničke udruge?

ISPITANIK/CA4: Jesam, HDDU-a.

INTERVJUERKA: U čemu od navedenog djelujete izvan HNK?

ISPITANIK/CA4: Ne, ne djelujem u nikakvoj skupini izvan HNK.

INTERVJUERKA: Koliko često nastupate izvan matične kuće?

ISPITANIK/CA4: Rijetko.

INTERVJUERKA: Jeste li član sindikata?

ISPITANIK/CA4: Da.

INTERVJUERKA: U kojoj ste mjeri angažirani?

ISPITANIK/CA4: Aktivan sam kao povjerenik i član upravnog odbora.

INTERVJUERKA: Gdje ste završili akademiju?

ISPITANIK/CA4: U Zagrebu.

INTERVJUERKA: Mislite li da je nužno da umjetnici (glumci, plesači, pjevači...) steknu visoku stručnu spremu?

ISPITANIK/CA4: Da.

INTERVJUERKA: Na koji način Vi pridonosite Vašem cjeloživotnom usavršavanju kao umjetnika/ice?

ISPITANIK/CA4: Životom, ponašanjem, gledanjem predstava, individualnim pripremama.

INTERVJUERKA: Jesu li akademije u Hrvatskoj dovoljno kvalitetne za školovanje mladih umjenika/ca ili smatrate da ipak trebaju ići u inozemstvo na školovanje, poslijediplomske programe ili programe cjeloživotnog obrazovanja?

ISPITANIK/CA4: Mislim da su dobre za osposobljavanje.

INTERVJUERKA: Prema Vašem mišljenju, imaju li mladi umjetnici dovoljno prostora za uspješnu karijeru u hrvatskom kazalištu?

ISPITANIK/CA4: Sada ne, već dolazi do hiperprodukcije mladih ljudi koji izlaze s ADU, uhljebljuju se na sapunicama, što nije dobro, a kazališta ne mogu usisati sve te mlade umjetnike.

INTERVJUERKA: Mislite li da su kazališni umjetnici adekvatno plaćeni za svoj umjetnički rad?

ISPITANIK/CA4: Ne.

INTERVJUERKA: Što mislite o Zakonu o kazalištu?

ISPITANIK/CA4: ZOK u mnogo toga nije dobar i nosi kontradikcije. Sudjelovao sam u grupi za izradu i pokušao sam simulacijama ukazati na kontradikcije. Međutim, nije bilo nikakvog odjeka.

INTERVJUERKA: Koliki je Vaš honorar/plaća u Hrvatskome narodnom kazalištu u Zagrebu s obzirom na Vaš status?

ISPITANIK/CA4: Nedovoljni su prihodi.

INTERVJUERKA: Jeste li dobili koju nagradu/umjetničko priznanje ili nešto slično za umjetničko ostvarenje unutar projekata HNK u Zagrebu?

ISPITANIK/CA4: Da, kao ansambl. Pojedinačnu ne.

INTERVJUERKA: Imate li sponzorski ugovor s nekom tvrtkom (za automobil, odjeću...)?

ISPITANIK/CA4: Ne.

INTERVJUERKA: Kakav je Vaš stav o sponzoriranju kazališnih kuća od strane uspješnih firmi?

ISPITANIK/CA4: To nije loš vid financiranja.

INTERVJUERKA: Kada uspoređujete domaće predstave sa stranim gostovanjima, što nedostaje našim predstavama?

ISPITANIK/CA4: Potrebno vrijeme za rad u nas nedostaje.

INTERVJUERKA: Vaš stav o gostovanju stranih redatelja?

ISPITANIK/CA4: Uglavnom pozitivan.

INTERVJUERKA: Kako publika, prema Vašem mišljenju, prihvaća nove umjetničke izričaje?

ISPITANIK/CA4: Teže. Publika je malo troma u prihvaćanju novih izričaja.

INTERVJUERKA: Je li to ono što nedostaje našem kazalištu?

ISPITANIK/CA4: Ne pretjerano. HNK se mora držati klasike, ali postoje druga kazališta koja mogu više eksperimentirati.

INTERVJUERKA: Kakav je odnos naših umjetnika prema novinama današnje tehnologije i njihove upotrebe u scenskim umjetnostima?

ISPITANIK/CA4: Vrlo lako se prilagođavaju.

INTERVJUERKA: Jeste li zadovoljni umjetničkim kadrom kojim HNK raspolaže?

ISPITANIK/CA4: Ne baš. Naime, kada sam došao bio je brojčano jači i bolje osmišljen. Bilo je petnaest glumaca više.

INTERVJUERKA: Što bi trebalo poduzeti da stvari, kad je riječ o hrvatskom kazalištu krenu na bolje?

ISPITANIK/CA4: Opća klima u kazalištu i kulturi je loša. Treba odgajati kazališnu publiku. Zagreb je operna sredina, za dramu publika nije dobro odgojena. Postoji ona koja ide u Kerempuh i Komediju, to je drugačija publika. Za ovu iz HNK treba još raditi.

INTERVJUERKA: Mislite li da teatar u Hrvatskoj djeluje i razvija se u skladu s trenutnom politikom u društvu?

ISPITANIK/CA4: Da, to je neodvojivo.

INTERVJUERKA: Kako ste kao umjetnik/ca zadovoljni upravom i načinom na koji HNK funkcionira?

ISPITANIK/CA4: Pa, nisam zadovoljan. Bilo je boljih perioda što se tiče samog ustrojstva HNK. Mislim da je naprimjer bilo puno bolje za vrijeme umjetničkih savjeta, dok je umjetničko osoblje sudjelovalo u kreiranju. Sada dobijemo samo naslov koji će se igrati i nemamo pojma ni o čemu. Prije su ipak nekakvi relevantni ljudi, umjetnici razgovarali i glasovali o repertoaru, podjelama i angažmanima. Mislim da je to bio bolji i demokratičniji način rada kazališta nego ovo danas.

INTERVJUERKA: Mislite li da su Ministarstvo kulture i gradska uprava dobri ili loši vlasnici HNK-a?

ISPITANIK/CA4: Nisu dobri, vrlo su nezainteresirani. Daju novce, ali ne prate rad kazališta.

INTERVJUERKA: Prema Vašem mišljenju, koji su nedostaci takvog oblika vlasništva nad kazalištem?

ISPITANIK/CA4: Nezainteresiranost i činovnički stav prema kazalištu.

INTERVJUERKA: Što mislite o nedavnoj odluci Ministarstva po kojoj će plaće kazališnih djelatnika narasti za 10%?

ISPITANIK/CA4: I više je trebalo biti!

INTERVJUERKA: Prema Vašem mišljenju, kojem društvenom sloju pripadate?

ISPITANIK/CA4: Ti se slojevi u društvu vrlo brzo mijenjaju. Ova viša je otišla vrlo visoko, ova niža vrlo nisko. Vjerojatno sam u nekom srednjem sloju, ali to je daleko od srednje klase.

INTERVJUERKA: Čitate li kritike predstava? Ako da, u kojim medijima i zašto?

ISPITANIK/CA4: Ne, odustao sam od čitanja kritika.

INTERVJUERKA: Smatrate li da bi umjetnici trebali biti zastupljeniji u medijima?

ISPITANIK/CA4: Ne.

INTERVJUERKA: Jeste li zadovoljni prisutnošću Vaše ličnosti u medijima?

ISPITANIK/CA4: Nema šta biti zadovoljan ili nezadovoljan.

INTERVJUERKA: Prema Vašem mišljenju, jesu li mediji u Hrvatskoj dobri prenositelji kazališnih zbivanja? Možete li izdvojiti one koje smatrate najrelevantnijima i najkompetentnijima?

ISPITANIK/CA4: HRT je relativno pristojan, ima ideju, objektivnu sliku. Nešto se može čuti na radiju, novine slabo.

INTERVJUERKA: Dob?

ISPITANIK/CA4: 51-60 godina.

INTERVJUERKA: Spol?

ISPITANIK/CA4: Muški.

INTERVJU S UMJETNIKOM/COM br. 5.

INTERVJUERKA: Vaš status u Hrvatskome narodnom kazalištu u Zagrebu?

ISPITANIK/CA5: Honorarna suradnica.

INTERVJUERKA: S obzirom na Vaš status, koliko ste dugo zaposleni u HNK?

ISPITANIK/CA5: Jednu godinu samo.

INTERVJUERKA: Jeste li članica neke strukovne umjetničke udruge?

ISPITANIK/CA5: Da, HUOKU-a.

INTERVJUERKA: U čemu od navedenog djelujete izvan HNK?

ISPITANIK/CA5: U glazbenom kvartetu sviram.

INTERVJUERKA: Koliko često nastupate izvan matične kuće?

ISPITANIK/CA5: Često, nekoliko puta godišnje.

INTERVJUERKA: Jeste li članica sindikata?

ISPITANIK/CA5: Ne, niti imam namjeru biti.

INTERVJUERKA: Gdje ste završili akademiju?

ISPITANIK/CA5: U Zagrebu.

INTERVJUERKA: Mislite li da je nužno da umjetnici (glumci, plesači, pjevači...) steknu visoku stručnu spremu?

ISPITANIK/CA5: Da.

INTERVJUERKA: Na koji način Vi pridonosite Vašem cjeloživotnom usavršavanju kao umjetnika/ice?

ISPITANIK/CA5: Vježbanjem.

INTERVJUERKA: Jesu li akademije u Hrvatskoj dovoljno kvalitetne za školovanje mladih umjenika/ca ili smatrate da ipak trebaju ići u inozemstvo na školovanje, poslijediplomske programe ili programe cjeloživotnog obrazovanja?

ISPITANIK/CA5: Ne.

INTERVJUERKA: Prema Vašem mišljenju, imaju li mladi umjetnici dovoljno prostora za uspješnu karijeru u hrvatskom kazalištu?

ISPITANIK/CA5: Ne.

INTERVJUERKA: Mislite li da su kazališni umjetnici adekvatno plaćeni za svoj umjetnički rad?

ISPITANIK/CA5: Ne.

INTERVJUERKA: Što mislite o Zakonu o kazalištu?

ISPITANIK/CA5: Nisam upoznata s njim.

INTERVJUERKA: Koliki je Vaš honorar/plaća u HNK s obzirom na Vaš status?

ISPITANIK/CA5: 189,92 kuna po terminu.

INTERVJUERKA: Jeste li dobili koju nagradu/umjetničko priznanje ili nešto slično za umjetničko ostvarenje unutar projekata HNK u Zagrebu?

ISPITANIK/CA5: Ne.

INTERVJUERKA: Imate li sponzorski ugovor s nekom tvrtkom (za automobil, odjeću...)?

ISPITANIK/CA5: Ne.

INTERVJUERKA: Kakav je Vaš stav o sponzoriranju kazališnih kuća od strane uspješnih firmi?

ISPITANIK/CA5: Dobro je to.

INTERVJUERKA: Kada uspoređujete domaće predstave sa stranim gostovanjima, što nedostaje našim predstavama?

ISPITANIK/CA5: Ne znam.

INTERVJUERKA: Vaš stav o gostovanju stranih redatelja?

ISPITANIK/CA5: To je super.

INTERVJUERKA: Kako publika, prema Vašem mišljenju, prihvaća nove umjetničke izričaje?

ISPITANIK/CA5: Osrednje.

INTERVJUERKA: Je li to ono što nedostaje našem kazalištu?

ISPITANIK/CA5: Ne znam.

INTERVJUERKA: Kakav je odnos naših umjetnika prema novinama današnje tehnologije i njihove upotrebe u scenskim umjetnostima?

ISPITANIK/CA5: Ne znam.

INTERVJUERKA: Jeste li zadovoljni umjetničkim kadrom kojim HNK raspolaže?

ISPITANIK/CA5: Ne.

INTERVJUERKA: Što bi trebalo poduzeti da stvari, kad je riječ o hrvatskom kazalištu krenu na bolje?

ISPITANIK/CA5: Ne znam zašto pitate kad ne ovisi o meni ništa.

INTERVJUERKA: Mislite li da teatar u Hrvatskoj djeluje i razvija se u skladu s trenutnom politikom u društvu?

ISPITANIK/CA5: Ne znam.

INTERVJUERKA: Kako ste kao umjetnica zadovoljni upravom i načinom na koji HNK funkcionira?

ISPITANIK/CA5: Srednje.

INTERVJUERKA: Mislite li da su Ministarstvo kulture i gradska uprava dobri ili loši vlasnici HNK-a?

ISPITANIK/CA5: Ne znam.

INTERVJUERKA: Prema Vašem mišljenju, koji su nedostaci takvog oblika vlasništva nad kazalištem?

ISPITANIK/CA5: Ne znam.

INTERVJUERKA: Što mislite o nedavnoj odluci Ministarstva po kojoj će plaće kazališnih djelatnika narasti za 10%?

ISPITANIK/CA5: Ništa.

INTERVJUERKA: Prema Vašem mišljenju, kojem društvenom sloju pripadate?

ISPITANIK/CA5: Srednjem sloju.

INTERVJUERKA: Čitate li kritike predstava? Ako da, u kojim medijima i zašto?

ISPITANIK/CA5: Ne.

INTERVJUERKA: Smatrate li da bi umjetnici trebali biti zastupljeniji u medijima?

ISPITANIK/CA5: Ne znam.

INTERVJUERKA: Jeste li zadovoljni prisutnošću Vaše ličnosti u medijima?

ISPITANIK/CA5: Ne mogu procijeniti.

INTERVJUERKA: Prema Vašem mišljenju, jesu li mediji u Hrvatskoj dobri prenositelji kazališnih zbivanja?

ISPITANIK/CA5: Ne mogu procijeniti.

INTERVJUERKA: Dob?

ISPITANIK/CA5: 20-25 godina.

INTERVJUERKA: Spol?

ISPITANIK/CA5: Ženski.

INTERVJU S UMJETNIKOM/COM br. 6.

INTERVJUERKA: Vaš status u Hrvatskome narodnom kazalištu u Zagrebu?

ISPITANIK/CA6: Zaposlenica.

INTERVJUERKA: S obzirom na Vaš status, koliko ste dugo zaposleni u HNK?

ISPITANIK/CA6: Trideset godina radim u HNK.

INTERVJUERKA: Jeste li članica neke strukovne umjetničke udruge?

ISPITANIK/CA6: Jesam, HUOKU-a.

INTERVJUERKA: U čemu od navedenog djelujete izvan HNK?

ISPITANIK/CA6: Ne sudjelujem ni u kakvoj skupini.

INTERVJUERKA: Koliko često nastupate izvan matične kuće?

ISPITANIK/CA6: Rijetko.

INTERVJUERKA: Jeste li članica sindikata?

ISPITANIK/CA6: Da.

INTERVJUERKA: U kojoj ste mjeri angažirani?

ISPITANIK/CA6: Aktivno sudjelujem u radu sindikata.

INTERVJUERKA: Gdje ste završili akademiju?

ISPITANIK/CA6: U Zagrebu.

INTERVJUERKA: Mislite li da je nužno da umjetnici (glumci, plesači, pjevači...) steknu visoku stručnu spremu?

ISPITANIK/CA6: Da.

INTERVJUERKA: Na koji način Vi pridonosite Vašem cjeloživotnom usavršavanju kao umjetnika/ice?

ISPITANIK/CA6: Vježbam!

INTERVJUERKA: Jesu li akademije u Hrvatskoj dovoljno kvalitetne za školovanje mladih umjenika/ca ili smatrate da ipak trebaju ići u inozemstvo na školovanje, poslijediplomske programe ili programe cjeloživotnog obrazovanja?

ISPITANIK/CA6: Da, smatram da je poželjno dodatno obrazovati se.

INTERVJUERKA: Prema Vašem mišljenju, imaju li mladi umjetnici dovoljno prostora za uspješnu karijeru u hrvatskom kazalištu?

ISPITANIK/CA6: Da.

INTERVJUERKA: Mislite li da su kazališni umjetnici adekvatno plaćeni za svoj umjetnički rad?

ISPITANIK/CA6: Ne.

INTERVJUERKA: Što mislite o Zakonu o kazalištu?

ISPITANIK/CA6: Ništa.

INTERVJUERKA: Koliki je Vaš honorar/plaća u HNK s obzirom na Vaš status?

ISPITANIK/CA6: Ne mogu odgovoriti na pitanje.

INTERVJUERKA: Jeste li dobili koju nagradu/umjetničko priznanje ili nešto slično za umjetničko ostvarenje unutar projekata HNK u Zagrebu?

ISPITANIK/CA6: Ne.

INTERVJUERKA: Imate li sponzorski ugovor s nekom tvrtkom (za automobil, odjeću...)?

ISPITANIK/CA6: Ne.

INTERVJUERKA: Kakav je Vaš stav o sponzoriranju kazališnih kuća od strane uspješnih firmi?

ISPITANIK/CA6: Pozitivan.

INTERVJUERKA: Kada uspoređujete domaće predstave sa stranim gostovanjima, što nedostaje našim predstavama?

ISPITANIK/CA6: Ne znam.

INTERVJUERKA: Vaš stav o gostovanju stranih redatelja?

ISPITANIK/CA6: Pozitivan.

INTERVJUERKA: Kako publika, prema Vašem mišljenju, prihvaća nove umjetničke izričaje?

ISPITANIK/CA6: Neke prihvaća više, neke manje.

INTERVJUERKA: Je li to ono što nedostaje našem kazalištu?

ISPITANIK/CA6: Ne.

INTERVJUERKA: Kakav je odnos naših umjetnika prema novinama današnje tehnologije i njihove upotrebe u scenskim umjetnostima?

ISPITANIK/CA6: Ne znam.

INTERVJUERKA: Jeste li zadovoljni umjetničkim kadrom kojim HNK raspolaže?

ISPITANIK/CA6: Da.

INTERVJUERKA: Što bi trebalo poduzeti da stvari, kad je riječ o hrvatskom kazalištu krenu na bolje?

ISPITANIK/CA6: Truditi se i dalje.

INTERVJUERKA: Mislite li da teatar u Hrvatskoj djeluje i razvija se u skladu s trenutnom politikom u društvu?

ISPITANIK/CA6: Ne.

INTERVJUERKA: Kako ste kao umjetnica zadovoljni samom upravom i načinom na koji HNK funkcionira?

ISPITANIK/CA6: Zadovoljna sam.

INTERVJUERKA: Mislite li da su Ministarstvo kulture i gradska uprava dobri ili loši vlasnici HNK-a?

ISPITANIK/CA6: Dobri su.

INTERVJUERKA: Prema Vašem mišljenju, koji su nedostaci takvog oblika vlasništva nad kazalištem?

ISPITANIK/CA6: Ne znam.

INTERVJUERKA: Što mislite o nedavnoj odluci Ministarstva po kojoj će plaće kazališnih djelatnika narasti za 10%?

ISPITANIK/CA6: To je u redu.

INTERVJUERKA: Prema Vašem mišljenju, kojem društvenom sloju pripadate?

ISPITANIK/CA6: Ne znam, ne mogu procijeniti.

INTERVJUERKA: Čitate li kritike predstava?

ISPITANIK/CA6: Ponekad pročitam.

INTERVJUERKA: Smatrate li da bi umjetnici trebali biti zastupljeniji u medijima?

ISPITANIK/CA6: Da.

INTERVJUERKA: Jeste li zadovoljni prisutnošću Vaše ličnosti u medijima?

ISPITANIK/CA6: Da.

INTERVJUERKA: Prema Vašem mišljenju, jesu li mediji u Hrvatskoj dobri prenositelji kazališnih zbivanja?

ISPITANIK/CA6: Tako-tako.

INTERVJUERKA: Možete li izdvojiti one koje smatrate najrelevantnijima i najkompetentnijima?

ISPITANIK/CA6: Televizija.

INTERVJUERKA: Dob?

ISPITANIK/CA6: 41-50 godina.

INTERVJUERKA: Spol?

ISPITANIK/CA6: Ženski.

INTERVJU S UMJETNIKOM/COM br. 7.

INTERVJUERKA: Vaš status u Hrvatskome narodnom kazalištu u Zagrebu?

ISPITANIK/CA7: Honorarka sam dvije godine.

INTERVJUERKA: Jeste li članica neke strukovne umjetničke udruge?

ISPITANIK/CA7: Jesam, HUOKU-a.

INTERVJUERKA: U čemu od navedenog djelujete izvan HNK?

ISPITANIK/CA7: U glazbenom bendu.

INTERVJUERKA: Koliko često nastupate izvan matične kuće?

ISPITANIK/CA7: Ne mogu procijeniti.

INTERVJUERKA: Jeste li članica sindikata?

ISPITANIK/CA7: Ne, niti imam namjeru biti.

INTERVJUERKA: Gdje ste završili akademiju?

ISPITANIK/CA7: U Zagrebu.

INTERVJUERKA: Mislite li da je nužno da umjetnici (glumci, plesači, pjevači...) steknu visoku stručnu spremu?

ISPITANIK/CA7: Da.

INTERVJUERKA: Na koji način Vi pridonosite Vašem cjeloživotnom usavršavanju kao umjetnika/ice?

ISPITANIK/CA7: Vježbam.

INTERVJUERKA: Jesu li akademije u Hrvatskoj dovoljno kvalitetne za školovanje mladih umjenika/ca ili smatrate da ipak trebaju ići u inozemstvo na školovanje, poslijediplomske programe ili programe cjeloživotnog obrazovanja?

ISPITANIK/CA7: Ne, nisu kvalitetene.

INTERVJUERKA: Prema Vašem mišljenju, imaju li mladi umjetnici dovoljno prostora za uspješnu karijeru u hrvatskom kazalištu?

ISPITANIK/CA7: Ne.

INTERVJUERKA: Mislite li da su kazališni umjetnici adekvatno plaćeni za svoj umjetnički rad?

ISPITANIK/CA7: Ne.

INTERVJUERKA: Što mislite o Zakonu o kazalištu?

ISPITANIK/CA7: Nisam upoznata s njim.

INTERVJUERKA: Koliki je Vaš honorar/plaća u HNK s obzirom na Vaš status?

ISPITANIK/CA7: 189,92 kune za termin.

INTERVJUERKA: Jeste li dobili koju nagradu/umjetničko priznanje ili nešto slično za umjetničko ostvarenje unutar projekata HNK u Zagrebu?

ISPITANIK/CA7: Ne.

INTERVJUERKA: Imate li sponzorski ugovor s nekom tvrtkom (za automobil, odjeću...)?

ISPITANIK/CA7: Ne.

INTERVJUERKA: Kakav je Vaš stav o sponzoriranju kazališnih kuća od strane uspješnih firmi?

ISPITANIK/CA7: To je vrlo poželjno.

INTERVJUERKA: Kada uspoređujete domaće predstave sa stranim gostovanjima, što nedostaje našim predstavama?

ISPITANIK/CA7: Ništa, osim boljih financija.

INTERVJUERKA: Vaš stav o gostovanju stranih redatelja?

ISPITANIK/CA7: Slažem se sa pozivanjem redatelja, treba dovesti novosti iz vana.

INTERVJUERKA: Kako publika, prema Vašem mišljenju, prihvaća nove umjetničke izričaje?

ISPITANIK/CA7: Kako koja.

INTERVJUERKA: Je li to ono što nedostaje našem kazalištu?

ISPITANIK/CA7: Možda.

INTERVJUERKA: Kakav je odnos naših umjetnika prema novinama današnje tehnologije i njihove upotrebe u scenskim umjetnostima?

ISPITANIK/CA7: Loš jer nema toga dovoljno u nas.

INTERVJUERKA: Jeste li zadovoljni umjetničkim kadrom kojim HNK raspolaže?

ISPITANIK/CA7: Da.

INTERVJUERKA: Što bi trebalo poduzeti da stvari, kad je riječ o hrvatskom kazalištu krenu na bolje?

ISPITANIK/CA7: Riješiti financije i ojačati sponzorska sredstva.

INTERVJUERKA: Mislite li da teatar u Hrvatskoj djeluje i razvija se u skladu s trenutnom politikom u društvu?

ISPITANIK/CA7: Ne.

INTERVJUERKA: Kako ste kao umjetnica zadovoljni upravom i načinom na koji HNK funkcionira?

ISPITANIK/CA7: Nisam baš.

INTERVJUERKA: Mislite li da su Ministarstvo kulture i gradska uprava dobri ili loši vlasnici HNK-a?

ISPITANIK/CA7: Loši.

INTERVJUERKA: Prema Vašem mišljenju, koji su nedostaci takvog oblika vlasništva nad kazalištem?

ISPITANIK/CA7: Jednostavno loše vođenje.

INTERVJUERKA: Što mislite o nedavnoj odluci Ministarstva po kojoj će plaće kazališnih djelatnika narasti za 10%?

ISPITANIK/CA7: Trebalo bi još rasti.

INTERVJUERKA: Prema Vašem mišljenju, kojem društvenom sloju pripadate?

ISPITANIK/CA7: Srednjem sloju.

INTERVJUERKA: Pratite li kritike predstava? Ako da, u kojim medijima i zašto?

ISPITANIK/CA7: Ne, ne čitam.

INTERVJUERKA: Smatrate li da bi umjetnici trebali biti zastupljeniji u medijima?

ISPITANIK/CA7: Da.

INTERVJUERKA: Jeste li zadovoljni prisutnošću Vaše ličnosti u medijima?

ISPITANIK/CA7: Ja ne postojim u medijima. (smijeh)
INTERVJUERKA: Prema Vašem mišljenju, jesu li mediji u Hrvatskoj dobri prenositelji kazališnih zbivanja?
ISPITANIK/CA7: Ne.
INTERVJUERKA: Možete li izdvojiti one koje smatrate najrelevantnijima i najkompetentnijima?
ISPITANIK/CA1: Vijenac.
INTERVJUERKA: Dob?
ISPITANIK/CA7: 20-25 godina.
INTERVJUERKA: Spol?
ISPITANIK/CA7: Ženski.

INTERVJU S UMJETNIKOM/COM br. 8.

INTERVJUERKA: Vaš status u Hrvatskome narodnom kazalištu u Zagrebu?
ISPITANIK/CA8: Zaposlena sam tri godine u HNK.
INTERVJUERKA: Jeste li članica neke strukovne umjetničke udruge?
ISPITANIK/CA8: Jesam, HUOKU-a.
INTERVJUERKA: U čemu od navedenog djelujete izvan HNK?
ISPITANIK/CA8: Ne djelujem izvan HNK.
INTERVJUERKA: Koliko često nastupate izvan matične kuće?
ISPITANIK/CA8: Često (nekoliko puta godišnje).
INTERVJUERKA: Jeste li članica sindikata?
ISPITANIK/CA8: Da.
INTERVJUERKA: U kojoj ste mjeri angažirani?
ISPITANIK/CA8: Pasivna sam članica.
INTERVJUERKA: Gdje ste završili akademiju?
ISPITANIK/CA8: U Zagrebu.
INTERVJUERKA: Mislite li da je nužno da umjetnici (glumci, plesači, pjevači...) steknu visoku stručnu spremu?
ISPITANIK/CA8: Da.
INTERVJUERKA: Na koji način Vi pridonosite Vašem cjeloživotnom usavršavanju kao umjetnika/ice?
ISPITANIK/CA8: Trudim se fino vježbati.
INTERVJUERKA: Jesu li akademije u Hrvatskoj dovoljno kvalitetne za školovanje mladih umjenika/ca ili smatrate da ipak trebaju ići u inozemstvo na školovanje, poslijediplomske programe ili programe cjeloživotnog obrazovanja?
ISPITANIK/CA8: Kak se uzme.
INTERVJUERKA: Prema Vašem mišljenju, imaju li mladi umjetnici dovoljno prostora za uspješnu karijeru u hrvatskom kazalištu?
ISPITANIK/CA8: Ne.
INTERVJUERKA: Mislite li da su kazališni umjetnici adekvatno plaćeni za svoj umjetnički rad?
ISPITANIK/CA8: Ne.
INTERVJUERKA: Što mislite o Zakonu o kazalištu?
ISPITANIK/CA8: Ne poznajem zakon.
INTERVJUERKA: Koliki je Vaš honorar/plaća u HNK s obzirom na Vaš status?
ISPITANIK/CA8: Ne mogu odgovoriti na pitanje.
INTERVJUERKA: Jeste li dobili koju nagradu/umjetničko priznanje ili nešto slično za umjetničko ostvarenje unutar projekata HNK u Zagrebu?
ISPITANIK/CA8: Ne.
INTERVJUERKA: Imate li sponzorski ugovor s nekom tvrtkom (za automobil, odjeću...)?
ISPITANIK/CA8: Ne.
INTERVJUERKA: Kakav je Vaš stav o sponzoriranju kazališnih kuća od strane uspješnih firmi?
ISPITANIK/CA8: Nemam stav.
INTERVJUERKA: Kada uspoređujete domaće predstave sa stranim gostovanjima, što nedostaje našim predstavama?
ISPITANIK/CA8: Ovisi s kojim stranim predstavama se uspoređuje.
INTERVJUERKA: Vaš stav o gostovanju stranih redatelja?
ISPITANIK/CA8: Neka gostuju.
INTERVJUERKA: Kako publika, prema Vašem mišljenju, prihvaća nove umjetničke izričaje?
ISPITANIK/CA8: Pitajte publiku pa zaključite.
INTERVJUERKA: Kakav je odnos naših umjetnika prema novinama današnje tehnologije i njihove upotrebe u scenskim umjetnostima?
ISPITANIK/CA8: Loš, većina umjetnika nije zainteresirana.

INTERVJUERKA: Jeste li zadovoljni umjetničkim kadrom kojim HNK raspolaže?

ISPITANIK/CA8: Ne znam.

INTERVJUERKA: Što bi trebalo poduzeti da stvari, kad je riječ o hrvatskom kazalištu krenu na bolje?

ISPITANIK/CA8: Da, svašta bi trebalo poduzeti. Puno, mnogo toga.

INTERVJUERKA: Mislite li da teatar u Hrvatskoj djeluje i razvija se u skladu s trenutnom politikom u društvu?

ISPITANIK/CA8: Ne znam.

INTERVJUERKA: Kako ste kao umjetnica zadovoljni upravom i načinom na koji HNK funkcionira?

ISPITANIK/CA8: Da, ok, zadovoljna sam.

INTERVJUERKA: Mislite li da su Ministarstvo kulture i gradska uprava dobri ili loši vlasnici HNK-a?

ISPITANIK/CA8: Za kog mi radimo? Za Ministarstvo ili Grad – to je pitanje?!

INTERVJUERKA: Prema Vašem mišljenju, koji su nedostaci takvog oblika vlasništva nad kazalištem?

ISPITANIK/CA8: Ne znam.

INTERVJUERKA: Što mislite o nedavnoj odluci Ministarstva po kojoj će plaće kazališnih djelatnika narasti za 10%?

ISPITANIK/CA8: Krasno!

INTERVJUERKA: Prema Vašem mišljenju, kojem društvenom sloju pripadate?

ISPITANIK/CA8: Ne mogu procijeniti.

INTERVJUERKA: Pratite li kritike predstava? Ako da, u kojim medijima i zašto?

ISPITANIK/CA8: Da. Sve čitam!

INTERVJUERKA: Smatrate li da bi umjetnici trebali biti zastupljeniji u medijima?

ISPITANIK/CA8: Ne.

INTERVJUERKA: Jeste li zadovoljni prisutnošću Vaše ličnosti u medijima?

ISPITANIK/CA8: Da jer me nema u medijima.

INTERVJUERKA: Prema Vašem mišljenju, jesu li mediji u Hrvatskoj dobri prenositelji kazališnih zbivanja?

ISPITANIK/CA8: Ne.

INTERVJUERKA: Možete li izdvojiti one koje smatrate najrelevantnijima i najkompetentnijima?

ISPITANIK/CA8: Ne.

INTERVJUERKA: Dob?

ISPITANIK/CA8: 26-30 godina.

INTERVJUERKA: Spol?

ISPITANIK/CA8: Ženski.

INTERVJU S UMJETNIKOM/COM br. 9.

INTERVJUERKA: Vaš status u Hrvatskome narodnom kazalištu u Zagrebu?

ISPITANIK/CA9: Zaposlen sam dvije godine u HNK.

INTERVJUERKA: Jeste li član neke strukovne umjetničke udruge?

ISPITANIK/CA9: Ne.

INTERVJUERKA: U čemu od navedenog djelujete izvan HNK?

ISPITANIK/CA9: Sviram u latino bendu.

INTERVJUERKA: Koliko često nastupate izvan matične kuće?

ISPITANIK/CA9: Često, (nekoliko puta godišnje).

INTERVJUERKA: Jeste li član sindikata?

ISPITANIK/CA9: Da.

INTERVJUERKA: U kojoj ste mjeri angažirani?

ISPITANIK/CA9: Aktivan sam.

INTERVJUERKA: Gdje ste završili akademiju?

ISPITANIK/CA9: U Zagrebu.

INTERVJUERKA: Mislite li da je nužno da umjetnici (glumci, plesači, pjevači...) steknu visoku stručnu spremu?

ISPITANIK/CA9: Da.

INTERVJUERKA: Na koji način Vi pridonosite Vašem cjeloživotnom usavršavanju kao umjetnika/ice?

ISPITANIK/CA9: Puno vježbam.

INTERVJUERKA: Jesu li akademije u Hrvatskoj dovoljno kvalitetne za školovanje mladih umjenika/ca ili smatrate da ipak trebaju ići u inozemstvo na školovanje, poslijediplomske programe ili programe cjeloživotnog obrazovanja?

ISPITANIK/CA9: Da.

INTERVJUERKA: Prema Vašem mišljenju, imaju li mladi umjetnici dovoljno prostora za uspješnu karijeru u hrvatskom kazalištu?

ISPITANIK/CA9: Ne.

INTERVJUERKA: Mislite li da su kazališni umjetnici adekvatno plaćeni za svoj umjetnički rad?

ISPITANIK/CA9: Ne.

INTERVJUERKA: Što mislite o Zakonu o kazalištu?

ISPITANIK/CA9: Ništa.

INTERVJUERKA: Koliki je Vaš honorar/plaća u HNK s obzirom na Vaš status?

ISPITANIK/CA9: Ne mogu odgovoriti na pitanje.

INTERVJUERKA: Jeste li dobili koju nagradu/umjetničko priznanje ili nešto slično za umjetničko ostvarenje unutar projekata HNK u Zagrebu?

ISPITANIK/CA9: Ne.

INTERVJUERKA: Imate li sponzorski ugovor s nekom tvrtkom (za automobil, odjeću...)?

ISPITANIK/CA9: Ne.

INTERVJUERKA: Kakav je Vaš stav o sponzoriranju kazališnih kuća od strane uspješnih firmi?

ISPITANIK/CA9: Nemam stav.

INTERVJUERKA: Kada uspoređujete domaće predstave sa stranim gostovanjima, što nedostaje našim predstavama?

ISPITANIK/CA9: Ništa im ne nedostaje.

INTERVJUERKA: Vaš stav o gostovanju stranih redatelja?

ISPITANIK/CA9: Nemam stav.

INTERVJUERKA: Kako publika, prema Vašem mišljenju, prihvaća nove umjetničke izričaje?

ISPITANIK/CA9: Loše.

INTERVJUERKA: Je li to upravo ono što nedostaje našem kazalištu?

ISPITANIK/CA9: Ne.

INTERVJUERKA: Kakav je odnos naših umjetnika prema novinama današnje tehnologije i njihove upotrebe u scenskim umjetnostima?

ISPITANIK/CA9: Ne znam.

INTERVJUERKA: Jeste li zadovoljni umjetničkim kadrom kojim HNK raspolaže?

ISPITANIK/CA9: Da.

INTERVJUERKA: Što bi trebalo poduzeti da stvari, kad je riječ o hrvatskom kazalištu krenu na bolje?

ISPITANIK/CA9: Ništa.

INTERVJUERKA: Mislite li da teatar u Hrvatskoj djeluje i razvija se u skladu s trenutnom politikom u društvu?

ISPITANIK/CA9: Da.

INTERVJUERKA: Kako ste kao umjetnik zadovoljni upravom i načinom na koji HNK funkcionira?

ISPITANIK/CA9: Dobro funkcionira.

INTERVJUERKA: Mislite li da su Ministarstvo kulture i gradska uprava dobri ili loši vlasnici HNK-a?

ISPITANIK/CA9: Loši su vlasnici i upravitelji.

INTERVJUERKA: Prema Vašem mišljenju, koji su nedostaci takvog oblika vlasništva nad kazalištem?

ISPITANIK/CA9: Ne znam.

INTERVJUERKA: Što mislite o nedavnoj odluci Ministarstva po kojoj će plaće kazališnih djelatnika narasti za 10%?

ISPITANIK/CA9: To je odlično!

INTERVJUERKA: Prema Vašem mišljenju, kojem društvenom sloju pripadate?

ISPITANIK/CA9: Nižem.

INTERVJUERKA: Pratite li kritike predstava? Ako da, u kojim medijima i zašto?

ISPITANIK/CA9: Ne čitam!

INTERVJUERKA: Smatrate li da bi umjetnici trebali biti zastupljeniji u medijima?

ISPITANIK/CA9: Ne.

INTERVJUERKA: Jeste li zadovoljni prisutnošću Vaše ličnosti u medijima?

ISPITANIK/CA9: Ne.

INTERVJUERKA: Prema Vašem mišljenju, jesu li mediji u Hrvatskoj dobri prenositelji kazališnih zbivanja?

ISPITANIK/CA9: Da.

INTERVJUERKA: Možete li izdvojiti one koje smatrate najrelevantnijima i najkompetentnijima?

ISPITANIK/CA9: Ne.

INTERVJUERKA: Dob?

ISPITANIK/CA9: 31-35 godina.

INTERVJUERKA: Spol?

ISPITANIK/CA9: Muški.

INTERVJU S UMJETNIKOM/COM br. 10.

INTERVJUERKA: Vaš status u Hrvatskome narodnom kazalištu u Zagrebu?

ISPITANIK/CA10: Honorarka sam oko godinu dana.

INTERVJUERKA: Jeste li članica neke strukovne umjetničke udruge?

ISPITANIK/CA10: Da, HUOUK-a.

INTERVJUERKA: U čemu od navedenog djelujete izvan HNK?

ISPITANIK/CA10: Sviram u kvartetu.

INTERVJUERKA: Koliko često nastupate izvan matične kuće?

ISPITANIK/CA10: Vrlo često, (više puta mjesečno).

INTERVJUERKA: Jeste li članica sindikata?

ISPITANIK/CA10: Ne, niti imam namjeru.

INTERVJUERKA: Gdje ste završili akademiju?

ISPITANIK/CA10: U Zagrebu.

INTERVJUERKA: Mislite li da je nužno da umjetnici (glumci, plesači, pjevači...) steknu visoku stručnu spremu?

ISPITANIK/CA10: Da.

INTERVJUERKA: Na koji način Vi pridonosite Vašem cjeloživotnom usavršavanju kao umjetnika/ice?

ISPITANIK/CA10: Ne razumijem pitanje.

INTERVJUERKA: Jesu li akademije u Hrvatskoj dovoljno kvalitetne za školovanje mladih umjenika/ca ili smatrate da ipak trebaju ići u inozemstvo na školovanje, poslijediplomske programe ili programe cjeloživotnog obrazovanja?

ISPITANIK/CA10: Da, do diplomske razine su okej, ali na poslijediplomski treba ići van.

INTERVJUERKA: Prema Vašem mišljenju, imaju li mladi umjetnici dovoljno prostora za uspješnu karijeru u hrvatskom kazalištu?

ISPITANIK/CA10: Ne.

INTERVJUERKA: Mislite li da su kazališni umjetnici adekvatno plaćeni za svoj umjetnički rad?

ISPITANIK/CA10: Ne.

INTERVJUERKA: Što mislite o Zakonu o kazalištu?

ISPITANIK/CA10: Nemam mišljenje.

INTERVJUERKA: Koliki je Vaš honorar/plaća u HNK s obzirom na Vaš status?

ISPITANIK/CA10: Premali je honorar.

INTERVJUERKA: Jeste li dobili koju nagradu/umjetničko priznanje ili nešto slično za umjetničko ostvarenje unutar projekata HNK u Zagrebu?

ISPITANIK/CA10: Ne.

INTERVJUERKA: Imate li sponzorski ugovor s nekom tvrtkom (za automobil, odjeću...)?

ISPITANIK/CA10: Ne.

INTERVJUERKA: Kakav je Vaš stav o sponzoriranju kazališnih kuća od strane uspješnih firmi?

ISPITANIK/CA10: Nemam stav.

INTERVJUERKA: Kada uspoređujete domaće predstave sa stranim gostovanjima, što nedostaje našim predstavama?

ISPITANIK/CA10: Ne gledam strana gostovanja.

INTERVJUERKA: Vaš stav o gostovanju stranih redatelja?

ISPITANIK/CA10: Nemam stav.

INTERVJUERKA: Kako publika, prema Vašem mišljenju, prihvaća nove umjetničke izričaje?

ISPITANIK/CA10: Čudno!

INTERVJUERKA: Je li to upravo ono što nedostaje našem kazalištu?

ISPITANIK/CA10: Da, (smijeh).

INTERVJUERKA: Kakav je odnos naših umjetnika prema novinama današnje tehnologije i njihove upotrebe u scenskim umjetnostima?

ISPITANIK/CA10: Ne razumijem pitanje.

INTERVJUERKA: Jeste li zadovoljni umjetničkim kadrom kojim HNK raspolaže?

ISPITANIK/CA10: Ne znam.

INTERVJUERKA: Što bi trebalo poduzeti da stvari, kad je riječ o hrvatskom kazalištu krenu na bolje?

ISPITANIK/CA10: Ništa.

INTERVJUERKA: Mislite li da teatar u Hrvatskoj djeluje i razvija se u skladu s trenutnom politikom u društvu?

ISPITANIK/CA10: Ne.

INTERVJUERKA: Kako ste kao umjetnica zadovoljni upravom i načinom na koji HNK funkcionira?

ISPITANIK/CA10: Nikako, nisam zadovoljna.

INTERVJUERKA: Mislite li da su Ministarstvo kulture i gradska uprava dobri ili loši vlasnici HNK-a?

ISPITANIK/CA10: Nemam mišljenje o tome.

INTERVJUERKA: Prema Vašem mišljenju, koji su nedostaci takvog oblika vlasništva nad kazalištem?

ISPITANIK/CA10: Nemam mišljenje o tome.

INTERVJUERKA: Što mislite o nedavnoj odluci Ministarstva po kojoj će plaće kazališnih djelatnika narasti za 10%?

ISPITANIK/CA10: Trebalo bi porasti bar za 30%.

INTERVJUERKA: Prema Vašem mišljenju, kojem društvenom sloju pripadate?

ISPITANIK/CA10: Ne znam, ne mogu procijeniti.

INTERVJUERKA: Pratite li kritike predstava? Ako da, u kojim medijima i zašto?

ISPITANIK/CA10: Da, da vidim koje gluposti kritičari pišu.

INTERVJUERKA: Smatrate li da bi umjetnici trebali biti zastupljeniji u medijima?

ISPITANIK/CA10: Ne.

INTERVJUERKA: Jeste li zadovoljni prisutnošću Vaše ličnosti u medijima?

ISPITANIK/CA10: Ne.

INTERVJUERKA: Prema Vašem mišljenju, jesu li mediji u Hrvatskoj dobri prenositelji kazališnih zbivanja?

ISPITANIK/CA10: Ne.

INTERVJUERKA: Možete li izdvojiti one koje smatrate najrelevantnijima i najkompetentnijima?

ISPITANIK/CA10: Ne.

INTERVJUERKA: Dob?

ISPITANIK/CA10: 20-25 godina.

INTERVJUERKA: Spol?

ISPITANIK/CA10: Ženski.

ŽIVOTOPIS

MIRIAM MARY BRGLES, rođena 1980. u Zagrebu, gdje je završila osnovnu i srednju školu, te diplomirala hrvatsku kulturu i sociologiju na Hrvatskim studijima Sveučilišta u Zagrebu. Godine 2007. upisala je Poslijediplomski doktorski studij hrvatske kulture na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Područja znanstvenog interesa su joj sociologija kulture, kulturni studiji, marketing i menadžment u kulturi. Zaposlena je na mjestu više stručne savjetnice u Službi marketinga Hrvatskoga narodnoga kazališta u Zagrebu. Polazila je obrazovanje menadžera u kulturi DeVos instituta iz Washingtona i Ministarstva kulture RH. Na Nacionalnom sociološkom kongresu u Splitu (2007.) sudjelovala je s referatom *Metode promatranja sa sudjelovanjem i intervju u istraživanjima subkulture okupljene oko elektroničke glazbe*. Iste godine diplomirala je obrazovni program Centra za ženske studije u Zagrebu., dok je 2013. godine završila obrazovanje za voditelja izrade i provebe projekata financiranih iz EU fondova Otvorenoga učilišta Algebra. Tijekom 2015. godine boravila je, u svojstvu gostujuće doktorandice, na Sveučilištu u Beču (Philologisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft). Članica je Hrvatskog sociološkog društva i Alumni zajednice voditelja EU projekata.

e-mail: miriam.mary.brgles@gmail.com

